HISTOIRE UNIVERSELLE

PUBLIÉE

par une société de professeurs et de savants

SOUS LA DIRECTION

DE M. V. DURUY

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

Imprimeries réunies, B

Italy (Lit. Hist.)

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS

PAR

L. ÉTIENNE

Ancien professeur de rhétorique au lycée Saint-Louis
Ancien recteur.

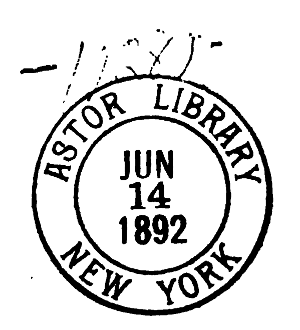
18

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1884


ASTOR LIBRARY
JUN
14
1892
NEW YORK

PRÉFACE.

Quelques mots nous ont paru nécessaires pour indiquer ce que présente de nouveau cette histoire de la littérature italienne.

La langue de nos voisins d'au delà des Alpes est un idiome essentiellement littéraire. A côté d'elle subsistent des dialectes très-différents entre eux, dont l'usage se perpétue, parce qu'ils fournissent aux Italiens une quantité de mots indispensables dans la vie usuelle : ils ont été un obstacle puissant à l'établissement de l'unité de la langue. Cependant leur importance décroît peu à peu à mesure que le dialecte florentin, plus heureux, plus rapproché de l'usage littéraire, prête à celui-ci les termes dont il manquait, et se confond avec lui. On peut dire que par ce triomphe lent mais assuré du langage des compatriotes de Dante, le toscan, surtout celui de Florence, tend de plus en plus à être parlé dans les relations de la vie par les Italiens, comme il l'était déjà par eux dans les livres. La langue littéraire, en s'abaissant à propos vers un ton plus simple, en élevant à elle certains vocables qu'elle avait le tort de laisser aux seuls habitants de la vallée de

l'Arno, en obéissant surtout aux lois de la nécessité, devient tous les jours plus vraiment langue italienne. Il y a donc, dans ce pays, une histoire de la langue, indépendante de celle de la littérature; nous avons consacré à ses destinées un chapitre préalable et quelques pages çà et là dans les périodes mémorables de son évolution.

Les divisions naturelles de l'histoire littéraire doivent se conformer selon nous à la nature et au développement des faits, non au hasard de la chronologie et du millésime. Nous sommes porté même à croire que les générations successives ont leur littérature comme elles ont leurs opinions. Seulement, les unes sont actives ou remuantes, et opèrent des changements rapides dans l'héritage de celles qui les ont précédées : celles-là méritent une place plus ou moins large, suivant l'importance de leurs travaux. Les autres, épuisées, languissantes ou barbares, peuvent être réunies et ne former pour ainsi dire qu'une génération littéraire, parce qu'elles ont laissé des traces plus rares dans le mouvement des esprits et qu'elles ont peu ajouté au patrimoine qui s'accumule de siècle en siècle.

Ainsi, Dante, Pétrarque, Boccace représentent, de 1265 à 1375, trois générations successives qui ne se ressemblent que par leur fécondité. Après celles-ci la première grande époque littéraire est terminée : elle répond à la période de la toute-puissance du parti guelfe, qui se termine à la révolution des *Ciompi*, ou des pauvres se révoltant contre les riches, en 1378. Alors commence la décadence de la liberté et la haute fortune des Médicis. De même, les trente-trois années qui s'écoulent entre 1498, ou la mort de Savonarole, et

1531, ou la fin de la république de Florence et de la liberté en Italie, marquent le temps le plus brillant du XVIe siècle italien. Cette génération fut si riche qu'il est nécessaire de lui consacrer une étude prolongée. La période qui succède et qui va de la chute de la république florentine à la mort de Tasse, en 1595, renferme bien deux générations d'hommes, correspondant, l'une, au travail de réforme entrepris par le concile de Trente, l'autre à l'époque de réaction religieuse qui en fut la conséquence. Cette époque, très-distincte de la précédente, pourrait donc se diviser en deux parties par rapport à la littérature; mais leurs différences ne sont pas telles qu'il soit nécessaire, surtout dans un abrégé, de maintenir cette division. De même encore, les quarante années de paix qui furent assurées par le traité d'Aix-la-Chapelle (1748) à l'Italie, jusque-là livrée comme une arène aux armées de l'Europe, furent témoins d'un réveil de la nation et d'une sorte de renaissance de sa littérature. La révolution et l'empire agitèrent ensuite la péninsule et eurent leur contre-coup dans les lettres. De là une période qui n'a ni la tranquillité de la précédente, ni les tendances précises de celle qui a suivi. Cette dernière, de 1815 à 1847, a préparé par les doctrines philosophiques, par le théâtre, par les écrits de toute sorte, l'époque à laquelle nous assistons et qui s'est jetée avec ardeur dans le champ des expériences pratiques.

Entre ces générations diverses dont la physionomie particulière en littérature est aisée à saisir et à fixer, il y en a d'autres, moins bien douées du côté de l'art, qui se sont portées de préférence vers le savoir, comme dans la première moitié du XVe siècle, ou vers la

science comme dans le XVIIe. Il y en a aussi qui se distinguent par des tentatives de renouvellement ou de réparation, mais incomplètes, comme dans la seconde moitié du XVe et dans la première du XVIIIe.

En résumé, l'histoire de la littérature italienne nous a semblé confirmer partout cette loi que chaque génération active et vivante dans l'ordre de l'esprit a sa littérature, image de sa pensée; c'était une division toute naturelle, naissant de l'étude des faits, et nous l'avons adoptée. En outre, l'écrivain qui a provoqué sa plus vive admiration est précisément celui qui la représente avec le plus de fidélité. Aussi Arioste, Machiavel, Tasse, Parini, Alfieri, Manzoni, nous ont-ils servi d'introducteurs au seuil des périodes vraiment originales. Je ne parle pas de Dante, de Pétrarque, de Boccace, qui non-seulement résument, mais remplissent, pour ainsi dire, toute leur époque. On ne s'étonnera pas que nous ayons accordé une grande place à ces rois de l'esprit, à ces héros des siècles littéraires. En racontant la vie et les écrits d'un homme de cet ordre, c'est leur siècle tout entier que l'on raconte. Nous n'avons pas voulu, d'ailleurs, redire pour la centième fois des biographies connues ou parfois douteuses; nous avons cherché leur vie dans leurs livres; c'était une occasion de plus de les lire, c'étaient autant de pages nouvelles consacrées à l'histoire de la littérature et de l'intelligence nationales. On ne s'étonnera pas davantage que le XIVe siècle et les deux moitiés du XVIe soient très largement traités : ce sont les deux grands siècles classiques; ils ont donné au génie italien tout entier ce que les grands hommes fournissent pour leur temps, l'expression la plus complète de sa richesse.

Après vingt ans de lecture et de travaux divers sur la littérature italienne, après plusieurs pérégrinations studieuses en Italie, j'ai peut-être le droit de compter parmi les caractères nouveaux de cet abrégé, celui d'être presque entièrement écrit de première main. Est-ce un mérite? Est-ce un péril? Je n'ai pas voulu voulu suivre les traces de Ginguené, de Tiraboschi, de Corniani, de Mazzuchelli. J'ai pensé que les travaux des soixante dernières années avaient transformé l'histoire de cette littérature. Ce livre, qu'elle qu'en soit la valeur, a été composé avec la connaissance des monuments littéraires eux-mêmes. En revanche, j'ai fait mon profit des travaux des critiques de tous les temps et en particulier de ceux de notre siècle.

L'histoire d'une littérature doit être racontée sans parti pris; mais il est impossible qu'une pensée dominante ne se dégage pas de l'étude des monuments littéraires d'un peuple. Un des traits nécessaires de ce livre devait être l'idée générale de l'unité italienne. Elle apparaît dans les œuvres de Dante, se voile dans Pétrarque et Boccace, reparaît, quoique un peu restreinte, dans les écrits de Laurent de Médicis, et se dessine nettement dans Machiavel. Discutée par Guichardin, combattue par les historiens favorables à la puissance des Médicis, surtout par Ammirato, elle se réfugie en quelque sorte à Turin, dont les souverains conçoivent dès le commencement du XVII[e] siècle l'espoir de fonder un royaume de l'Italie septentrionale : le publiciste piémontais Botero rêve l'agrandissement de ses princes par la conquête. L'idée de l'unité paraît oubliée au XVII[e] siècle, au point que celle même de la langue paraît menacée, et que les dialectes ou patois retrouvent une faveur inattendue. Mais au XVIII[e] siècle l'esprit na-

tional s'émeut et s'agite : l'Italie prend part au mouvement qui entraîne les autres nations, et cette émulation nouvelle resserre les liens entre les cités de ce pays qui jusque-là vivaient isolées; la révolution, l'unité française transportée au delà des Alpes, les vicissitudes de la guerre, les malheurs mêmes firent le reste. Les philosophes et les publicistes de ce temps ont légué au siècle présent une nation préparée à vivre d'un même esprit, indépendante et maîtresse de ses destinées. Nos recherches, purement littéraires, ne devaient pas s'égarer dans le champ périlleux de la politique; mais cette idée de l'unité, si ancienne chez les Italiens, si naturelle à un peuple qui ne veut pas perdre sa nationalité et son nom, si visible à travers toutes les manifestations de sa pensée, joue un trop grand rôle dans une histoire sincère et véridique de la littérature italienne pour n'en pas tenir compte.

L. E.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

CHAPITRE PREMIER.

LA LANGUE ITALIENNE.

Critiques dirigées contre la langue italienne. — Formation de la langue italienne; partisans de l'origine barbare; école de Muratori. — Origine locale; partisans du latin rustique; école de Maffei. — Origines de l'italien littéraire; dialectes; primauté de la Toscane.

Critiques dirigées contre la langue italienne.

Entre les idiomes nés de la souche latine, la langue française et l'italienne se sont plus d'une fois disputé le premier rang. Aussi semble-t-il nécessaire, quand on parle aux Italiens des lettres françaises, de faire l'apologie de l'idiome qui en est le dépositaire, et, quand on raconte aux Français l'histoire de la littérature italienne, de rappeler les louanges et les critiques dont est souvent l'objet la langue « du beau pays où le *si* se fait entendre. »

La langue italienne est sans doute la sœur jumelle du français, et probablement la même époque a connu les premiers bégaiements de l'une et de l'autre. Mais la première est demeurée longtemps mineure, et la tutelle du latin qui était plus présent en Italie, ne lui laissant pas de place dans les écrits, l'a retenue dans une plus longue enfance.

Au XI[e] et au XII[e] siècle, le français est non-seulement une langue parlée, écrite, mais encore une langue littéraire. Comme s'il avait attendu l'échéance de l'an mille et

le réveil du moyen âge à la vie, pour se livrer au long espoir et aux vastes pensées, il crée des poëmes contemporains de ses cathédrales. Durant ce même temps, dans la péninsule, l'italien se forme sur les lèvres du peuple qui croit parler la langue de ses pères; mais il porte encore le nom de latin[1], et le latin proprement dit est appelé *grammaire*. Les règles de l'italien ne sont pas encore soupçonnées; il n'est pas écrit.

Au XIII[e] siècle, le français, en avance sur les autres langues, s'impose à l'Italie plus aisément qu'à nul autre pays d'Europe. On le comprend, beaucoup même le parlent et l'écrivent de l'autre côté des Alpes. Cependant l'italien fait entendre des chants; ce sont ses premiers vers. A peine quelques-uns peuvent-ils être reculés jusqu'aux dernières années du siècle précédent. La prose commence, mais ses essais sont timides et rares; et, comme les Français passent pour les maîtres en l'art de bien dire, quiconque veut être lu et ne sait pas faire usage du latin, écrit en français.

Au XIV[e] siècle, les rôles changent. La langue italienne prend une revanche éclatante; l'heureuse rencontre de trois hommes de génie et la renaissance de l'antiquité déjà commencée au delà des Alpes, assurent aux Italiens la primauté. Cette conquête du premier rang s'affermit et s'étend durant le XV[e] siècle. La langue française, qui jusque-là n'a que le dépôt de la civilisation mondaine et de la politesse naissante du moyen âge, s'incline à son tour devant son heureuse rivale, riche, puissante et déjà mûre.

Mais au XVI[e], la lutte recommence. Si le bon Amyot, très-français par le langage, pratique les Italiens et s'enrichit de leurs tours[2], on oppose les traductions des anciens par Blaise de Vigenère aux traductions italiennes. Si Ronsard et Marot lui-même imitent Pétrarque, si Du Bellay vante les poëtes italiens en des vers heureux,

Quel siècle esteindra ta mémoire,
O Boccace? et quels durs hyvers

1. Tel est le sens de ce mot dans le *de Vulgari eloquio* de Dante.
2. Voy. les notes de Paul-Louis Courier sur les *Pastorales* de Longus.

Pourront jamais seicher la gloire,
Pétrarque, de tes lauriers verds?
Qui verra la vostre muette,
Dante, et Bembe à l'esprit hautain?
Qui fera taire la musette
Du pasteur néapolitain?
(*Ode IV à Mme Marguerite.*)

Henri Estienne prétend démontrer que le français est plus grave, plus harmonieux, plus riche que l'italien. La *Précellence du langage françois* est presque un réquisitoire en règle contre l'accent italien que l'auteur comprend mal, contre la terminaison de tous les mots en une des cinq voyelles, terminaison qui lui paraît uniforme parce qu'il n'a pas le sentiment de l'accent, enfin contre la physionomie même de l'italien qui ne lui paraît qu'une altération visible et choquante du latin : c'est encore aujourd'hui le préjugé de ceux qui ne connaissent l'italien que de vue.

Le XVIIe siècle français commença par suivre et imiter les Italiens ; plus tard il s'éloigna d'eux, et jugea leur langue avec sévérité sinon avec jalousie. Malherbe n'aimait point les poëtes italiens ; et il disait que les sonnets de Pé trarque « étaient à la grecque, comme les épigrammes de Mlle de Gournay, » c'est-à-dire sans pointe. Au reste c'est plutôt de l'abondance des pointes que nos critiques se plaignaient ; suivant l'habitude, on jugeait de toute la littérature de ce peuple d'après son goût dans le temps actuel. Pour le seul Ménage qui cultive religieusement et jusqu'à la fin la langue italienne, qui écrit des vers italiens, et fait un dictionnaire des origines de cette langue, nous comptons Saint-Évremond, le P. Rapin, le P. Bouhours, qui répètent les mêmes critiques sur les *concetti*, sur les pensées fausses, enfin le plus grand critique de ce siècle, Boileau, qui revient sans cesse sur « l'éclatante folie de ces faux brillants », et laisse percer une sorte de haine non moins contre la langue que contre le caractère des Italiens.

.... Je ne puis sans horreur et sans peine
Voir le Tibre à grands flots se mêler à la Seine,

Et traîner dans Paris ses mômes, ses farceurs,
Sa langue, ses poisons, ses crimes et ses mœurs.
(*Satire I*re, variante.)

Au XVIIIe siècle, Regnier-Desmarais fait des vers italiens qui sont étudiés et commentés dans l'Académie de la Crusca; Rousseau aime la langue italienne comme fille du plaisir, et l'oppose à nos langues septentrionales qu'il regarde comme les filles du besoin; il n'est pas loin de la vérité quand il dit que pour rendre justice à l'italien il faut l'entendre, tandis que pour apprécier le français il faut le lire. Mais le public français, tout en corrigeant les jugements littéraires de Boileau sur Tasse, gardait ses préjugés contre la langue de ce poëte, et persistait à la trouver trop badine, trop molle, trop efféminée. Voltaire, qui place les auteurs de la *Jerusalem délivrée* et du *Roland furieux* à côté d'Homère et quelquefois au-dessus, refuse à l'italien la vraie harmonie, celle de la variété. C'était en vain que Bettinelli lui faisait, en 1758, des leçons de l'accent italien; il recommençait toujours la faute d'Henri Estienne : il accusait la langue italienne d'avoir des terminaisons monotones et de manquer de syllabes à demi prononcées, comme nos *e* muets; il prenait les élisions pour des hiatus, et lisait ainsi les premières rimes de Tasse : *capitanó*, *cristó*, *manó*, *acquistó*[1].

De notre temps, le procès des langues étrangères est partout vidé; la question n'est plus de savoir si les Italiens doivent apprendre le français, ou si les Français doivent apprendre l'italien, mais de connaître les mérites et les défauts respectifs de chacune de ces langues, et nul n'est plus capable de le faire que les critiques nationaux. Les Italiens, en particulier, se sont livrés à des discussions assez nombreuses sur leur langue pour faire une place aux opinions impartiales. Ils se sont chargés eux-mêmes de montrer pourquoi la langue la plus musicale du monde n'est pas devenue une langue universelle[2]. Sans doute la puissance

1. Bettinelli, *Opere*, t. V, p. 7. Venezia, 1781.
2. Collini, *Atti dell' I. e R. Accademia della Crusca.*

politique a manqué à l'Italie; sans doute aussi la persistance plus longue et le retour de faveur plus marqué de la langue latine ont dérobé à l'italien une part de cette universalité littéraire à laquelle il avait droit. Mais la langue nationale a trouvé en elle-même des obstacles à la conquête d'un empire si étendu. Elle est malaisée même pour les Italiens. Ils s'accordent à reconnaître qu'elle est remplie d'archaïsmes hors de service dans la conversation. Déjà Magalotti, une des meilleures autorités en fait de langage au XVII[e] siècle, se plaignait que le dictionnaire de la Crusca s'éloignât de l'usage, au point que les étrangers qui le consultaient se trompaient huit fois sur dix : « La cause en est, dit-il, que toutes les autres nations approuvent l'usage en fait de langue, et n'ont pas d'autre règle. Aussi, dans leurs vocabulaires, on n'est pas sujet à faire erreur. Mais nous tenons pour le *bon siècle* — de 1250 à 1350 — et cependant nous voulons que l'on parle suivant l'usage du temps présent[1]. »

Ce respect de l'archaïsme complique la langue italienne de beaucoup de synonymes et de doubles emplois. Comme elle est une langue écrite encore plus qu'une langue parlée, même pour les Florentins qui en possèdent la pratique à titre d'idiome maternel, elle est toute remplie et encombrée des différents vocables dont les bons écrivains se sont servis pour désigner le même objet. D'ailleurs les augmentatifs, les diminutifs, les terminaisons péjoratives, multiplient à l'excès cette végétation parasite. Le savant Mustoxidi comptait dans le vocabulaire soixante-trois mots pour dire *âne* et *ânesse;* le *porc* et la *truie* n'ont pas moins de quarante-deux synonymes[2].

On devine assez combien il doit être difficile d'avoir le mot propre dans une langue où la pureté est le produit de l'étude ou bien le partage naturel d'un si petit nombre parmi ceux qui la parlent. Plus l'italien correct s'étend hors des limites de la Toscane, grâce à l'éducation, plus il perd

1. *Lettere famigliari*, p. 222. Firenze, 1779.
2. Monti. *Proposta*, II, 1, 2, p. 298.

en propriété, en brièveté précise et spontanée. De là cette gravité pompeuse, ces termes généraux sous lesquels les prosateurs italiens voilent quelquefois l'absence du mot propre. De même, chez les Grecs, les Asiatiques, voulant être éloquents sans avoir la propriété exquise de l'atticisme, mettaient des périphrases à la place des termes précis dont ils n'étaient pas sûrs [1].

Point de centre politique puissant, point de grande capitale qui fût le cœur et le siége de la pensée d'un peuple, point d'unité nationale parfaite, même dans le langage, telles sont les causes qui, malgré tant de richesses littéraires, ont empêché les Italiens, nos maîtres dans l'art et dans les lettres, de maintenir leur langue à ce rang de prépondérance et d'universalité qu'elle avait conquis du XIV[e] au XVI[e] siècle. Comment cette langue qui a préparé et rendu possible l'unité de la nation, trouvera-t-elle dans cette partie de son œuvre accomplie, le secours et la force nécessaires pour achever et perfectionner sa propre unité, en un mot et pour dire toute notre pensée, par quelles évolutions la langue toscane et la langue italienne seront-elles incorporées l'une à l'autre et identifiées? C'est le secret de l'avenir.

Formation de la langue italienne; partisans de l'origine barbare; école de Muratori.

Toutes les questions qui se rapportent à la langue ont trop d'importance en Italie, pour que les lettrés de ce pays ne se soient pas occupés des origines de l'italien, dès que l'Italie eut une littérature. Dante songeait si peu à séparer l'italien du latin qu'il les unissait en quelque sorte et les rendait contemporains en appelant le premier langue vulgaire, et en donnant le nom de grammaire au second. Pétrarque, quoiqu'il fît bien peu d'état de l'italien dans ses œuvres latines, pensait comme Dante en cette matière, et indiquait la Sicile comme le berceau de cette langue qu'il

1. Quintilien, livre XII, chap. x, par. 2.

enrichissait tout en la méprisant. Le xv[e] siècle, poussant plus loin le préjugé de Pétrarque, non-seulement se remit à écrire dans la langue de Cicéron, mais il imagina ce paradoxe singulier, que la langue de Dante était celle que parlait la plèbe de Rome. C'est Léonard Bruni, plus connu sous le nom de Léonard Arétin, historien de la république et secrétaire de la *Signoria* de Florence, qui le premier mit en avant cette hypothèse plus flatteuse peut-être qu'il ne le pensait. On s'autorisait ainsi de l'exemple des grands écrivains de Rome qui avaient dédaigné, disait-on, de laisser même un monument dans ce patois fait pour les ignorants; on donnait à l'italien dix siècles de plus d'existence pour le mieux accabler sous le poids de son obscure antiquité. Peut-être aussi, comme deux langues étaient en présence, on trouvait naturel qu'il en eût été toujours de même; seulement on pensait qu'à un certain moment, l'empereur romain et sa cour avaient emporté, pour ainsi dire, à Constantinople, l'usage du bon latin mêlé à leur bagage.

Il semblait que les Italiens eussent oublié qu'ils avaient eu des maîtres barbares : aucun critique ne s'avisait de se demander si les races de l'autre côté des Alpes n'avaient pas mêlé quelque chose à la langue nationale. Les guerres des Français, des Allemands, des Suisses, rappelèrent sans doute aux habitants de la péninsule que les bandes des Goths, des Hérules, des Gépides, avaient autrefois sillonné leurs belles contrées; que les Ostrogoths et les Lombards y avaient fondé leur royauté à demi sauvage à la place de l'empire des Césars et des Constantins. Comment l'harmonieuse langue des Italiens n'eût-elle pas conservé quelques traces d'un régime qui dura deux cents ans, au moins quelques locutions grossières, quelques cris barbares des hôtes ou plutôt des maîtres et des tyrans dont un pape du vii[e] siècle qui les a vus et combattus parle en ces termes : « Tirés de leurs tanières, ils vinrent comme des glaives sortis de leurs fourreaux, et, s'abattant sur nos têtes, ils s'enivrèrent de notre sang. Les générations humaines qui étaient dans ce pays, aussi nom-

breuses, aussi serrées que les épis des champs, furent ravagées et détruites, les villes mises à sac, les temples brûlés, les châteaux rasés, et toute cette contrée, veuve de ses habitants, devint un désert, en sorte que les bêtes occupèrent les lieux qui avaient été le séjour des hommes[1]. »

Sperone Speroni, l'un des critiques originaux du XVI[e] siècle, croit tout simplement que l'italien est en grande partie né du français et particulièrement du provençal. Mieux encore, il déclare que la langue tout entière est en quelque sorte venue des barbares. Il le dit, non sans retrouver le même accent ému que nous venons de voir dans le pape contemporain de la barbarie. Il vaudrait mieux sans doute que Rome eût toujours l'empire et que l'Italie parlât la langue des aïeux latins; mais puisqu'il en est autrement, faut-il mourir de doulenr ou rester muet? C'est avec une résignation touchante qu'il console l'esclavage de l'Italie par les lettres « Il fut un temps où parler le langage vulgaire fut une nécessité violente ; mais avec le temps l'italien fit de cette nécessité pénible l'art et l'industrie ingénieuse de sa langue. De même qu'au commencement du monde, les hommes se défendirent des bêtes féroces par la fuite ou en les tuant, tandis qu'aujourd'hui nous en tirons avantage et ornement, et nous nous habillons de leur peau, de même, dans le principe, et uniquement pour nous faire entendre de nos maîtres, nous parlions la langue vulgaire ; mais aujourd'hui c'est par plaisir et par espérance de gloire que nous parlons et que nous écrivons dans cette langue[2]. »

Mais la critique italienne a trop obéi à l'esprit municipal ; elle combat bien souvent pour la gloire de la province et pour l'honneur du clocher, au lieu de chercher la vérité même. Aussi la question de l'origine de la langue est-elle sans cesse brouillée par les prétentions locales à la primauté. Muzio, philologue batailleur, qui réunit plusieurs de ses opuscules sous le nom expressif de *Battaglie*, était né à Pa-

1. Saint Grégoire le Grand, *Dialog.*, livre II.
2. Sperone, *Dialogo delle lingue*, p. 98 et suiv.

doue, comme Sperone. Il crut avoir démontré victorieusement que la langue n'a pu naître qu'en Lombardie, parce que les barbares y établirent d'abord leur empire. Suivant son raisonnement, les barbares n'étant parvenus à Rome que plus tard, la résidence des papes fut la dernière à connaître la nouvelle langue, et Florence, qui est à moitié chemin, trouva un tempérament entre l'italien lombard et le latin moins corrompu de Rome[1]. C'est suivant lui un juste milieu que l'Italie a fini par adopter; mais la Lombardie n'en a pas moins la gloire de la découverte, d'où il résulte que la langue de Dante a été apportée par le féroce Alboin. Le Florentin Varchi a des raisonnements aussi singuliers pour assurer la priorité à Florence. Dans l'embarras où il est pour trouver des barbares en son pays de Toscane, où ils n'ont pas séjourné, tantôt il fait naître l'italien du provençal, à cause des mots romans qu'il rencontre dans les vieilles poésies toscanes, tantôt il suppose que sa langue maternelle est née du commerce des Florentins avec certains prisonniers suèves qu'ils avaient faits à Fiésole sur Radagaise[2].

L'origine barbare n'a pas de partisan plus considérable que Muratori, critique estimable, historien profondément érudit et philologue éminent du commencement du XVIIIe siècle. Dépourvu des lumières nouvelles que nous devons à la philologie comparée, mais devenu, à force de labeurs, comme un contemporain des antiquités de l'Italie dont il rédigeait les vastes archives, il ne faut pas s'étonner qu'il ait donné une grande importance au fait de la conquête barbare dans les vicissitudes de la langue. Il voyait partout les Lombards s'établir en tyrans dans le pays, en même temps que les mots barbares faisaient violence à la langue latine. On serait plutôt tenté de s'étonner qu'il ait gardé quelque mesure dans son système. En effet il reconnaît que par la simple action du temps et sans aucune in-

1. Muzio, *Battaglie per difesa dell' italiana lingua*, p. 10.
2. Varchi, *Ercolano*. — Voy. aussi la *Varchina* de Muzio, p. 90 et suiv.

gérence d'idiomes germaniques le latin se rapprochait des formes des langues modernes. Ainsi certaines inscriptions, surtout celles des catacombes de Rome, nous avertissent que les Latins, surtout parmi le peuple, à une époque très-reculée, prononçaient leur langue de manière qu'une grande quantité de mots étaient déjà de l'italien moderne. Les consonnes finales disparaissent, les terminaisons en *us*, en *um*, se changeaient en *u* et en *o*; celles en *is*, *em*, *am*, devenaient *i*, *e*, *a*[1]. Auguste affectait sans doute les manières d'écrire populaires, non-seulement quand il multipliait les prépositions devant les régimes indirects des verbes, et par conséquent supprimait le datif et l'ablatif, mais encore quand il s'attachait à écrire les mots suivant leur prononciation[2]. Auguste tendait ainsi vers la forme italienne. Que serait-ce si nous pouvions compter toutes les blessures que faisaient au latin de Cicéron tant d'étrangers admis dans Rome et dont Cicéron se plaint, tant de barbares habitant la capitale du monde avant l'invasion des barbares? Qu'on se figure le latin que devaient parler Arminius et ses Germains enrôlés dans les légions. C'était dans cette langue que le héros germain défiait plus tard au combat les soldats romains, qui la comprenaient fort bien[3]. Ce latin militaire était plutôt populaire que germain, et les barbares apprenaient plus aisément un idiome plébéien qu'une langue savante enrichie de déclinaisons, de désinences des verbes, d'inversions et de tournures synthétiques. L'historien byzantin Théophane raconte à la date de 579 que les soldats rappelaient un de leurs compagnons dans un combat, en criant, *torna fratre!* est-ce le latin rustique dont parlent les anciens auteurs? n'est-ce pas déjà un commencement d'italien au VI[e] siècle?

Cependant les causes intérieures et locales ne paraissent pas à Muratori tellement puissantes qu'elles expliquent la dégénérescence extrême du latin et le passage définitif à

1. Muratori, *Antiq. Ital.* Dissert. XXXII.
2. Sueton., in *Augusto*, c. 88.
3. Tacite, *Annales*, II, 10.

une langue nouvelle. A ses yeux, ce n'est pas assez des progrès de l'ignorance et de la prépondérance du langage incorrect et du latin rustique, et l'on ne pourrait ainsi rendre compte de la naissance de l'italien : il a fallu pour ouvrir l'écluse à la barbarie et aux révolutions de la langue, le torrent des populations germaines et le naufrage complet de l'idiome latin. Certaines formes, telles que l'emploi des verbes auxiliaires dans les conjugaisons, n'ont pu être introduites que par les barbares ou par l'imitation des barbares. De même l'article n'a pu naître simplement de l'oubli des désinences et des cas; mais, par suite de cet oubli, les Italiens ont imité les peuples septentrionaux et ils ont créé l'article de la manière suivante. De l'adjectif *ille*, devenu *illo*, par suite d'une altération générale dans toutes les déclinaisons masculines, ils ont formé l'article *lo*; de *illa*, ils ont fait *la*, de *illi*, *li*, de *illæ*, *le*. C'est ainsi que *ille caballus* prononcé d'abord *illo caballo*, *illa hasta*, *illæ feminæ*, sont devenus tantôt *il cavallo*, tantôt *lo cavallo*, *i* et *li cavalli* au pluriel, *la asta*, *le femmine*. Le pluriel de l'adjectif possessif est né du génitif pluriel de *illorum*, *loro*. De *iste*, *ista* sont nés *sto*, *sta* qui n'existent que dans les dialectes, et de *isthic*, *isthaec* ou *hiciste*, *haecista* sont venus *questo*, *questa*, etc., formés soit spontanément du latin, soit à l'imitation des démonstratifs en langue germaine. De même Muratori veut que l'article indéfini *uno* vienne de l'allemand *ein*[1].

L'imitation de l'idiome germain, tel est, malgré les concessions qu'il fait au système opposé, le trait capital de la théorie de Muratori. A l'exception de Maffei qui est un critique original et de Quadrio, tout le XVIIIe siècle s'en tient à cette doctrine. De Brosses, dans son *Traité de la formation des langues*, adopte, en y mettant plus d'esprit et d'ingéniosité, les vues de ce « bon vieillard qu'il avait vu travaillant au milieu des vieilleries italiennes. » Ce n'est pas Fontanini, malgré tout son savoir, qui pouvait donner à cette théorie un grand surcroît d'autorité.

1. Muratori, *Dissert.* XXXII. Cf. Castelvetro, *Aggiunte al Bembo*, Dial. della lingua.

Mais le grave et judicieux Tiraboschi décida par son suffrage celui de tous les critiques. Ginguené lui-même, qui a du goût et une grande sagacité, n'a pas peu contribué à faire pencher la balance en faveur des idées de Muratori[1]. Enfin, le comte Perticari, un de ces critiques polémistes que l'Italie a produits en si grand nombre, penche visiblement vers l'origine barbare, dans une page où il s'élève presque jusqu'à l'éloquence.

« Les mots qui appartiennent à la vie usuelle sont latins; les termes relatifs au commandement et à la guerre nous viennent des barbares. En effet, cette corruption de la langue est soumise à deux conditions : le vaincu apprenait les mots que lui dictait la force, le vainqueur ceux que lui dictait le besoin. Le Goth qui voulait du pain, et qui entendait dire par les plébéiens latins : *da mihi illum*[2] *panem*, s'efforçait de les imiter en disant : *da... mi... il... pane*. Autant de mots latins qu'il mutilait suivant ses habitudes sauvages[3]. Au contraire les nôtres, obéissant à la force, apprenaient des Goths les noms des armes qui les avaient vaincus, et des nouveaux régimes qui s'étaient fondés. C'est pourquoi ces barons, ces *marescals* ou maréchaux, qui étaient venus enfermés dans leurs cuirasses, armés de massues et de grandes épées, sans demeures fixes, ces hommes qui tenaient les esprits dans la terreur par des attaques, des combats, des guerres perpétuelles, nous enseignèrent les mots de *usbergo*, haubert, *arnese*, armure, *spada*, épée, *strale*, trait, *ammazzare*, tuer, *alloggiamenti*, étapes, *scherma*, escrime, *scaramuccia*, escarmouche, *battaglia*, *guerra*, autant de mots nés de nos malheurs.... Ensuite prirent naissance ceux qui sont encore aujourd'hui les témoins de cet antique servage, *feudatario*, *vassallo*, *barone*, *maliscalco*, *bargello*, barigel, chef des archers[4]. »

1. Ginguené, *Hist. littér. d'Italie,* chap. III.
2. *Illum* pris pour un simple article : voir plus haut.
3. L'abréviation des mots a été produite par la prépondérance de la syllabe accentuée, qui rendait muettes les syllabes suivantes.
4. Perticari, *Della difesa di Dante,* chap. VIII.

Origine locale; partisans du latin rustique; école de Maffei.

Quelles que soient les apparences qui plaident en faveur de l'origine barbare, la critique abandonne aujourd'hui la voie ouverte par Muratori. Il y a désormais tout lieu de croire que les langues néo-latines sont nées directement du latin tel qu'il était parlé par le peuple, et que le choc des idiomes germains n'a fait que précipiter une révolution qui s'accomplissait déjà d'elle-même. Quelques mots altérés ou ajoutés, suivant l'opinion de ce même Perticari, ne changent pas soudain la nature d'une langue. La diversité des dialectes italiens est encore une objection presque insoluble à tous ceux qui veulent que l'italien soit venu du dehors. Comment deux ou trois siècles après l'invasion barbare auraient-ils suffi, non-seulement à la végétation de cette langue nouvelle pour s'étendre à toute la péninsule, mais à ces vingt langages à la fois semblables et différents, pour jaillir du tronc commun qui avait eu à peine le temps de sortir du sol et de grandir, c'est là un problème que Muratori, avec toutes les ressources de son érudition, n'a pu résoudre. Nous avons voulu faire connaître la doctrine qui fait sortir l'italien du choc des langues barbares, en d'autres termes l'école de Muratori, de ses devanciers et de ses disciples. Nous allons rappeler les noms et les opinions de ceux qui ont défendu la théorie contraire, je pourrais dire, la théorie généralement adoptée de nos jours. Sans doute Léonard Arétin et Poggio Bracciolini, au XVe siècle, exagéraient, et peut-être à dessein, l'origine antique de l'italien. Au XVIe siècle elle jouissait encore de quelque faveur, puisqu'on la trouve exposée non par Bembo, mais dans un dialogue de Bembo, par Hercule Strozza, grand latiniste, qui s'en fait un argument contre l'emploi de la langue vulgaire ; Bembo prend si peu cette opinion à son compte qu'il la fait réfuter par Julien de Médicis[1].

1. Ginguené s'est trompé en attribuant à Bembo les idées d'un des personnages de son *Dialogue sur la langue*.

Castelvetro, un de ces critiques dont la règle semble être l'esprit de contradiction, prit parti contre Bembo, et soutint que les Italiens, dans les meilleurs temps de la langue latine, avaient parlé un langage tout à fait semblable à l'italien. Les monuments de cette langue vulgaire antique ont pu périr; mais on en trouve des traces dans Apulée, dans Palladius, etc.[1].

Le plus hardi champion de l'italien contemporain de Térence et de Virgile est Celso Cittadini, de Sienne, professeur de langue toscane à l'Université, et grand déchiffreur d'inscriptions. Non-seulement l'italien est désormais le frère, mais l'aîné du latin; et le vieux romain différait moins de l'italien que du romain de Cicéron; il avait mêmes formes, mêmes terminaisons; entre l'italien et le latin de la colonne rostrale de Duillius il n'y a que la main. Ce qu'il y a de vrai dans les prétentions de ce critique, c'est que le corps des mots en passant des Latins à leurs petits-neveux a peu changé. « Une maison ancienne, dit-il, dont les planchers seraient refaits, le toit rehaussé, les fenêtres changées, les portes redressées, une maison embellie et remise à neuf, serait toujours la même maison, pourvu que les fondations et les vieux murs ne fussent pas touchés. » Les articles et les terminaisons l'embarrassent; il s'en tire grâce aux barbares et aux esclaves qui habitaient Rome. Les Grecs dont se plaint Juvénal, les soldats germains dont parle Tacite, ont apporté, suivant lui, l'article et l'usage des conjugaisons nouvelles. Cittadini ne veut rien devoir aux invasions des barbares. A cet égard, il se rapproche fortuitement de la vérité; c'est que le progrès des formes analytiques du langage avait de bonne heure décomposé la langue sur les lèvres des populations latines. Mais Cittadini est comme Muzio, Varchi et tant d'autres, un critique d'académie locale et de clocher : ses inscriptions, dont il fait sa loi et ses prophètes, lui paraissent se rapprocher davantage du dialecte de Sienne que de tout autre, et, quand il veut que l'italien soit l'aîné du latin,

1. Castelvetro, *Aggiunte al Bembo.*

c'est du siennois qu'il s'agit; c'est contre la primauté de Florence qu'il invente son bizarre système[1]. Cittadini est du commencement du XVIIe siècle; on peut rapprocher de sa doctrine celle de Giambullari, qui, vers la fin du XVIe, donnait pour source à l'italien le dialecte de Florence, et à ce dialecte la langue des Araméens qu'il regardait comme les aïeux des Étrusques. Étrusques, Florentins, Italiens, tiraient leur origine de je ne sais quelle province d'Asie : c'était chercher bien loin les titres de la primauté de Florence[2].

On reproche au comte Scipion Maffei, célèbre critique du XVIIIe siècle, d'avoir voulu que la langue latine correcte se soit tout simplement corrompue par le mélange avec le latin vulgaire, irrégulier et mal prononcé. Il est vrai que le célèbre poëte et critique obéit à un patriotisme littéraire qui l'a quelquefois trompé en d'autres matières. Il veut que tout soit latin et autochthone dans la langue italienne, comme il veut que tout soit romain dans l'architecture de son pays. « Si nous pouvions ôter, dit-il, les ogives, l'irrégularité des chapiteaux et des colonnes, il ne resterait rien que d'antique dans nos édifices. » Mais avant les recherches des philologues allemands et français, qui ont prouvé que les langues néo-latines se sont formées spontanément, par voie d'altération successive et de mélanges particuliers avec les dialectes locaux, nul critique italien n'a mieux deviné ce qui devait être prouvé plus tard. Sans exagérer l'antiquité du romain rustique, sans prétendre qu'il y eut deux latins existant côte à côte, il a montré que l'italien est né de certains mots, de certaines façons de parler qui n'appartenaient pas au latin littéraire, et dont le nombre, s'accroissant toujours, a fini par déborder et remplacer entièrement la langue de Cicéron et de Virgile. Déjà Plaute employait *minaciae* pour *comminationes*, *batuere* pour *percutere*.

1. Celso Cittadini, *Vera origine della nostra lingua*.

2. Giambullari, *Il Gello*.—L'hypothèse de Giambullari eut un résultat plaisant, les moqueries du Lasca contre les *Araméens*, et un résultat sérieux, la fondation de l'Académie *anti-araméenne* qui est la *Crusca*.

Lucrèce disait *russus* pour *rubens*, Suétone se servait de *beccus* pour *rostrum*. Bientôt les impropriétés ou les nouveautés de ce genre se multiplièrent. On dit *brodium* pour *jus* (saint Gaudence), *camisia* pour *subucula* (saint Jérôme), *torta* pour *placenta* (Vulgate), *grossus* pour *crassus* (Cassiodore), *jucunda mente* pour *jucunde* (Apulée), etc.

La prononciation était la source des plus grands changements ; toutes les désinences en *us* et en *um* se prononçaient en *o*; *am*, *em* devinrent de bonne heure *a*, *e* par la disparition de cette lettre *m* que Quintilien appelle mugissante [1]. *Per hoc* se prononça *però*; *sic* devint *sì* en continuant d'exprimer l'affirmation. Quant aux articles, Maffei en expliqua la création de la même manière que Castelvetro; il trouva dans des auteurs latins l'emploi des prépositions pour remplacer les cas, comme *caput de aquila* et *genera de ulmo* dans Pline. Plaute et Apulée, Cicéron lui-même, lui offrirent des exemples de verbes auxiliaires, comme dans *dictum habeo* [2].

Il serait inutile aujourd'hui de revenir sur la célèbre hypothèse de M. Raynouard qui consistait à faire naître dans tous les pays néo-latins et surtout en Provence, où il aurait acquis sa perfection, un romain vulgaire, sorti du latin rustique et appelé *roman*. Cette langue intermédiaire se serait répandue dans tous les pays d'obéissance romaine, grâce à l'unité politique établie par Charlemagne. En vertu de cette théorie adoptée par le comte Perticari, l'italien eût été d'abord une sorte de provençal introduit à la cour de Charlemagne, apporté par lui de l'autre côté des Alpes, et remanié par les populations latines. Cette hypothèse n'a servi qu'à montrer plus clairement l'étroite parenté qui lie ensemble les langues néo-latines et qui les sépare d'autant des idiomes tudesques. Elles sont nées directement du latin au lieu d'avoir passé par un langage intermédiaire.

Après les savantes études de M. Fauriel, il semble permis d'affirmer que les langues germaniques ne sont presque

1. Quintilien, *Instit. Orat.*, XII, x, 2.
2. Maffei, *Veròna illustrata*, part. I, liv. II, p. 310 et suiv.

pour rien dans la formation de l'italien, et que celui-ci est le dernier degré d'une transformation lente et graduelle du latin vulgaire[1]. Ouvrez Dante à côté de Virgile, et Boccace à côté de Cicéron : voilà ce que le peuple, obéissant instinctivement aux tendances analytiques des races indo-européennes, a fait d'une langue si riche en ses flexions et si savante en ses tours ; voilà aussi comment le Siennois Celso Cittadini, malgré les exagérations et l'esprit de provincialisme, ne se trompait pas entièrement. Tandis que les Français conservaient les consonnes finales, les Italiens les remplacèrent par des voyelles ; les uns et les autres défigurèrent le latin en deux sens contraires : l'accent seul était conservé des deux côtés des Alpes, et maintenait la physionomie du mot.

De là des conséquences considérables. Les Français se plaisant aux consonnes finales, gardèrent des restes de flexions latines à travers le naufrage du latin correct[2]. Les Italiens ne souffrant que des voyelles finales, passèrent le niveau sur leurs terminaisons, qu'ils rendirent uniformes. Les premiers durent peut-être à ces vestiges de grammaire latine une priorité, une sorte de correction apparente, que seconda certainement la civilisation du pays et la puissance de la nation, mais qui retarda la formation définitive de leur langue et la maturité de leur littérature. Les seconds, restés plus latins, par l'intervention plus active de l'Église, par les conciles, par la théologie, par le droit romain, n'écrivirent pas l'italien dans une époque intermédiaire, ils ne furent pas précoces ; mais leur langue devint plus vite une langue moderne.

1. Fauriel, *Dante et les origines de la langue*, t. II. Voy. surtout les pages 431 et suiv., 448 et suiv.

2. Littré, *Hist. de la langue française*, préface, et t. II, p. 428 et suiv.

Origines de l'italien littéraire; dialectes; primauté de la Toscane.

Le problème de la formation de la langue semble résolu; mais où a-t-elle pris naissance? Plus de vingt dialectes sont parlés et même écrits en Italie. Parmi ceux-ci, le sicilien, le vénitien, le milanais, ont toute une littérature. Ils sont nés dans des communes détachées les unes des autres, et cette absence d'un centre suffit peut-être à expliquer le retard de l'italien sur le français. Doit-on penser que la langue correcte, que l'italien littéraire, s'est formé par un choix, par un triage, en un mot, est né partout un peu, et nulle part entièrement? Doit-on croire qu'il existe dans les livres et dans l'usage des classes instruites, mais qu'en dehors de ces classes il n'est parlé réellement par aucune des populations qui vivent du pas de Suze au cap de Spartivento?

Ici se présentent encore deux écoles rivales, celle des Toscans et autres qui croient que la langue des écrivains est exactement l'idiome parlé dans l'heureuse vallée de l'Arno, et celle des critiques jaloux de ce privilége d'une population de un à deux millions d'hommes sur vingt-deux millions. La première de ces écoles croit que la Toscane a été pour l'Italie ce que la Castille a été pour l'Espagne, et l'Ile-de-France pour notre pays, le centre et le foyer de la langue pure et correcte. La seconde soutient que la langue italienne a son centre par toute la péninsule, et son foyer dans les écrits des classiques; elle prétend que tous les dialectes qui se parlent en Italie ont fourni leur contingent à une langue commune qui est la langue écrite, comme il est arrivé pour les dialectes grecs dans l'antiquité. L'autre oppose à cette prétention que les Attiques ont à peu près seuls créé la langue commune de la prose chez les Grecs, et que d'ailleurs les dialectes grecs ont chacun quelque domaine à part, et une grande littérature aussi pure que riche: qui pourrait en dire autant des patois de l'Italie?

Cette querelle qui occupe tant de place dans l'histoire de

la littérature italienne commença dès qu'il y eut des chefs-d'œuvre et une vie littéraire hors des limites de la Toscane, à savoir, dès les premières années du XVI[e] siècle. Jusque-là tous s'accordaient à dire que la langue littéraire avait commencé de paraître en Sicile, comme une étoile un peu pâle encore, que l'astre avait grandi en passant sur la savante Bologne, mais qu'il avait bientôt traversé l'Apennin et choisi sa place dans le ciel pur de la Toscane, que là enfin il s'était posé au-dessus de Florence, où il était devenu un soleil dont les rayons éclairaient la péninsule entière. Le livre *de Vulgari eloquio* ou *de l'Éloquence vulgaire* de Dante, fait seul exception à cette unanimité de trois siècles. Il ôte aux Florentins la primauté qu'il donnerait plutôt à Bologne, et veut que la langue illustre, la langue de cour, *cortigiana*, se soit formée de tous les dialectes, comme si une langue littéraire ne commençait pas toujours par être une langue parlée et vivante! Ce livre curieux est un pendant du *de Monarchia;* c'est le gibelinisme en littérature[1].

Aujourd'hui les droits de la Sicile à se dire le berceau de l'italien littéraire ne sont pris au sérieux que par les Siciliens. La patrie de Théocrite n'était plus au moyen âge que la province de Verrès, des Arabes, des Normands et de tous les aventuriers. L'italien de la poésie y était né en quelque sorte par hasard, à la suite de la cour d'un empereur italien. Bologne ne fonde ses prétentions que sur deux ou trois écrivains qui ont vécu en Toscane, qui y ont trouvé peut-être des leçons, et sur un texte paradoxal, contestable, du *de Vulgari eloquio.* Au contraire trois grands noms, les plus grands de la littérature italienne, deux siècles et demi de gloire littéraire, et des chefs-d'œuvre dans tous les genres, avaient fondé avant le XVI[e] siècle et confirmé l'empire de Florence sur la langue.

Cependant une fois le XVI[e] siècle inauguré, toute l'Italie prend part au banquet littéraire, et des voix hardies,

1. Voy. Gino Capponi, *Antologia,* novembre 1827, p. 135, et janvier 1828, p. 149 et suiv.

ingrates peut-être, s'élèvent contre la Toscane, « semblables, suivant le mot de la Bruyère, à ces enfants drus et forts d'un bon lait qu'ils ont sucé, qui battent leur nourrice. » Castiglione, l'auteur du *Courtisan*, l'arbitre des élégances italiennes, fait usage du toscan le plus parfait et prétend au début de son livre qu'il écrit en dialecte lombard. Sperone, dont la pureté n'est pas moins exquise, feint de croire qu'il écrit dans le langage padouan; mais sa *patavinité* n'est pas moins imperceptible que celle dont un critique raffiné accusait Tite-Live. Muzio, qui n'est pas un médiocre écrivain et qui se prend sans façon pour un modèle, compose, s'il faut l'en croire, sa langue avec tous les dialectes. « Je choisis, dit-il, ce qu'il y a de plus pur ici, là et ailleurs, et je compose comme une salade d'herbes diverses et de diverses fleurs. On ne peut l'appeler ni persil, ni menthe, ni estragon, ni fleur de bourrache, ni buglose, ni romarin, étant composée de toutes ces choses; il faut dire que c'est un mélange. De même la langue commune à toutes les contrées d'Italie doit recevoir son nom de l'Italie entière, non d'une de ses parties [1]. » Castelvetro, le Varron de l'Italie, suivant Gravina, venait à son tour à la rescousse contre l'usurpation prétendue de Florence, et Trissino fournissait un aliment aux disputes en publiant le *de Vulgari eloquio* qui paraissait pour la première fois après deux siècles d'oubli, sous la forme d'une traduction italienne.

Tous ces écrivains lombards tombaient dans cette erreur qu'une langue littéraire peut naître d'un choix artificiel et d'une convention. Ils avaient aussi un mépris extrême de la langue parlée, autre préjugé bien naturel à des hommes nés au milieu de patois qui n'avaient que des titres douteux à être appelés dialectes. Un seul fait suffisait pour les avertir de leur erreur. Tous les premiers grammairiens furent étrangers à la Toscane. Bembo, le plus illustre de tous, était de Venise. On ne devait sentir la nécessité des préceptes que là où l'on sentait la difficulté de les connaître, et la plupart des Italiens devaient faire cet aveu que Bembo

1. Muzio, *Varchina*, p. 108 et suiv.

met dans la bouche d'un Vénitien : « Les Florentins, sans fatigue, ont appris au berceau et dans leurs langes cette langue que nous autres apprenons péniblement des auteurs, quand nos os sont déjà durcis [1]. »

De leur côté, les Florentins n'obéissaient pas moins que les Lombards aux préjugés de l'esprit municipal. Restreignant le privilége du *bien dire* dans les limites de leurs remparts, ou dans un rayon qui se prolongeait tout au plus jusqu'à Pistoie, ils soutenaient des principes qui, entendus à la rigueur, faisaient tomber la plume des mains de tous ceux qui écrivaient hors de ce cercle de Popilius où ils enfermaient la bonne langue. Ils ne voulaient pas que l'on dît langue italienne, pas même toscane, mais langue florentine. A la fin de ce siècle, ils étaient devenus exclusifs à ce point qu'ils déshonoraient de leurs chicanes une des gloires les plus brillantes de l'Italie, la *Jérusalem délivrée.*

Rien d'original et de nouveau dans le siècle suivant, si ce n'est la tentative de Celso Cittadini qui relève le drapeau de Sienne déjà illustré par Tolomei : ces Siennois ne veulent pas que l'on dise langue florentine ni langue italienne, mais langue toscane. Le jurisconsulte romain Gravina reprend la thèse de la langue commune ou langue illustre et littéraire de toute l'Italie. Mais les conclusions de sa *Ragione poetica* sont plus raisonnables, et il semble s'être combattu lui-même dans un dialogue latin demeuré inédit jusqu'à nos jours [2].

Muratori dans sa *Perfetta poesia* recommence le procès des Lombards contre l'empire absolu de Florence. A cette époque l'idée de l'unité morale de la nation commence à pénétrer de nouveau dans les écrits. L'illustre érudit de Modène veut que la langue italienne n'ait acquis sa perfection suprême qu'au XVI[e] siècle, quand toute l'Italie a pris part au mouvement littéraire. Il y a du patriotisme dans sa doctrine, et il désire que l'Italie puisse réunir tou-

1. Bembo, *Prose,* livre I[er], p. 19. Édit. 1540.

2. Dialogue à Paolo Falconeri, *Giornale Arcadico*, n° 1. Voy. l'*Antologia* de Florence, mars 1821.

tes ses forces pour lutter contre l'ascendant de la France et de l'Angleterre[1]. Mais il n'y en a pas moins dans la belle page où lui répondait le Florentin Salvini :

« Ne disputez pas sur le nom de la langue, d'un bien dont la possession fait notre gloire. Elle est toscane, mais sans cesser d'être italienne. Toscane, elle l'est par sa grammaire, par ses premiers et ses plus fameux écrivains, par son terroir, par son ciel, qui l'a mieux favorisée. Italienne, elle l'est par vous qui en avez les premiers écrit les règles et les préceptes, et qui continuez par vos nombreux et admirables ouvrages à la cultiver et à l'embellir. Vos dialectes natifs vous font citoyens de vos villes seulement ; le dialecte toscan, appris, reçu, embrassé par vous, vous fait citoyens d'Italie. De particulier il devient, grâce à votre étude, la langue commune. L'Italie, de pays divisé qu'elle était en climats très-différents et en langues diverses et étranges, devient un pays non plus partagé en plusieurs cités et plusieurs maîtres, mais ne formant qu'une cité et ne parlant qu'une langue. Ce n'est pas peu pour arriver à être d'un seul esprit et d'un seul cœur et reprendre cette antique valeur *qui dans les cœurs italiens n'est pas encore morte.* Qui peut dire combien la communauté du langage établit d'affection réciproque, combien elle est un symbole et un gage d'amitié, de fraternité ! Rendre cette unité de la langue, qui prépare l'unité des esprits, nécessaire au bien-être des hommes, des familles et des États, c'est votre affaire, lettrés et savants dont il a été, dont il est, dont il sera toujours si fécond ce pays, *que l'Apennin partage, que la mer et les Alpes environnent*[2]. »

Les dernières discussions sur l'Académie de la Crusca, et sur la langue commune de l'Italie, sont un épisode important de la littérature italienne de notre siècle : nous y reviendrons. L'intérêt de la patrie aurait dû mettre obstacle à des divisions nouvelles entre Toscans et Lombards ;

1. Muratori, *Perfetta poesia*, t. II, p. 72.
1. Salvini, *Annotazioni critiche alla* Perfetta poesia *di Muratori*, t. II, p. 130, édit. citée.

mais comme il arrive d'ordinaire, la diversité d'opinions sur la meilleure manière de la servir produisit les différends. Le comte Perticari voulait « que l'Italie tout entière fût considérée comme la vraie patrie et comme la dépositaire de la langue parlée par tous les Italiens. » Mais quelle que fût l'excellence de ses intentions, son entreprise et celle du poëte Monti rallumèrent les vieilles discordes. Depuis deux siècles et demi, l'on ne se battait plus avec le fer, mais avec la plume. Tant il était malaisé d'entretenir l'étincelle sacrée de cette unité latente qui nous semble le secret de toute l'histoire de l'Italie et de sa littérature! « Effacez, » dit à ce propos l'un de ses plus éloquents critiques et de ses plus nobles citoyens, « effacez de votre cœur, non de votre mémoire, ces souvenirs dont la honte est salutaire! que l'expérience du passé vous rende sages dans l'avenir! sachez vous retenir vous-mêmes, quand le démon de la discorde vous empoigne par les cheveux, afin de vous jeter à la fin par terre épuisés, écumants[1]! »

CHAPITRE II.

POÉSIE ITALIENNE PRIMITIVE.

Commencements de la poésie italienne; école sicilienne. — École bolonaise. — École ombrienne. — École toscane.

Commencements de la poésie italienne; école sicilienne.

Toutes les littératures modernes ont commencé par où ont fini les littératures anciennes, par les chants d'amour et par les romans. On serait peut-être porté à croire que les premiers poëtes italiens, essayant de renouer la chaîne des temps, devaient revenir à Tibulle et à Properce, les classiques de l'amour chez leurs aïeux: il n'en est rien. La

1. Tommaseo, *Dizionario estetico*, parte antica, p. 238.

poésie italienne primitive est aussi éloignée de la poésie latine que l'italien l'est du latin littéraire. C'est ailleurs qu'il faut chercher la source des premiers vers qui ont jailli de l'idiome national.

Peut-être la réforme opérée par Grégoire VII, le pontife impérieux et sévère que les critiques protestants ont comparé à leur Martin Luther, avait-elle eu des résultats plus sérieux et plus prompts en Italie qu'en France et surtout que dans la Provence et dans le Languedoc; peut-être aussi la lutte entre les papes et les empereurs, entre les cités et les barons impériaux, avait-elle laissé trop peu de loisir pour amasser les richesses que suppose le goût des arts, et pour créer le besoin des jouissances de la paix. Toujours est-il que les Italiens se trouvaient fort en arrière des Provençaux. Ceux-ci, placés à égale distance du mouvement monarchique et religieux de la France du Nord et du chaos des communes italiennes, virent les premiers naître parmi eux une littérature profane dans une langue assez parfaite, la poésie épique et chevaleresque préférée dans les pays du nord, et la poésie lyrique, individuelle et libre, dont ces contrées plus féodales ne sentaient pas également le besoin. C'est le second de ces deux éléments que les Italiens se sont approprié. Les romans et la chevalerie traversèrent aussi les Alpes; mais dans ce pays, plus municipal que féodal, ils demeurent au second plan jusqu'à Arioste. La poésie lyrique, surtout amoureuse, voilà ce que les Italiens doivent aux Provençaux. Ils ne pouvaient demander aux poëtes élégiaques de Rome ni l'exemple de cet amour dégagé de la sensualité, ni cette exaltation de la femme qui purifie la passion et range parmi les genres littéraires les plus élevés les compositions où elle est célébrée. La France du Midi a l'honneur de l'initiative : elle a laissé aux Italiens celui de réaliser entièrement l'amour platonique dans les vers, de faire de cette apothéose de la femme un vrai culte, une sorte de religion, de porter enfin les chants amoureux au degré d'une grande et belle poésie. Il n'est pas nécessaire d'arriver jusqu'à Pétrarque pour vérifier ce jugement, et le perfectionnement dont nous parlons est déjà

sensible chez les poëtes qui sont nommés dans ce chapitre.

La poésie provençale parut dans la péninsule à la suite des empereurs, qui, en vertu de leur vieux titre de rois d'Arles, conservaient sur la Provence une sorte de suzeraineté flottante et d'autorité périodique, semblable à celle qu'ils exerçaient en Italie. Frédéric I[er] Barberousse fut suivi dans ce pays par plus d'un troubadour. Des troubadours furent accueillis dans les maisons des seigneurs, surtout du pays Lombard. Les marquis de Montferrat, les marquis d'Este, les Malaspina, seigneurs de la Lunigiane, au nord de la Toscane, protégeaient et encourageaient ces poëtes qui payaient leurs largesses en éloges. A Vérone, à Trévise, non-seulement on se plaisait à entendre les beaux esprits provençaux, mais la langue française elle-même, au XIII[e] siècle, était parlée de préférence par les châtelains de la Lombardie. Après les guerres de destruction connues sous le nom de croisades contre les Albigeois, la poésie provençale s'exila de la France méridionale, et les poëtes du *gai savoir* émigrèrent en Italie. Enfin des Italiens mêmes, laissant de côté leur langue qu'ils croyaient sans doute trop populaire pour être digne de se faire entendre dans les cours et dans les châteaux, se firent troubadours, *hommes de cour*, comme on disait alors, c'est-à-dire rimeurs et chevaliers tout ensemble, et apprirent à versifier en langue provençale, première condition requise de tous ceux qui voulaient ainsi vivre de leur talent, de leur esprit, et mener, sans patrimoine, la vie de chevalier et de seigneur. Sordello de Mantoue, l'un des personnages les plus remarquables de la Divine Comédie, est le plus illustre de ces Italiens qui se firent provençaux par la langue et le talent, comme par le genre de vie[1]. Le poëte le représente altier, dédaigneux, « regardant à la manière d'un lion qui se repose. » A la rencontre de celui-ci avec Virgile, les deux Mantouans s'embrassent; c'est pour Dante un héros et un autre maître. On peut lire dans Fauriel le *sirvente* du cœur

1. Divine Comédie, *Purgatoire*, ch. VI, VII et VIII.

de Blacas, la plus originale de ses œuvres. Fier, mordant, satirique, Sordello eût été peut-être le plus digne devancier de l'auteur de la Divine Comédie, s'il ne s'était pas attaché à une langue, à une poésie, dont la dernière heure avait sonné[1].

Avec un certain fond d'amour raffiné sinon platonique, les Italiens empruntèrent aux Provençaux les formes mêmes de la poésie. Ne parlons pas de la rime; avec la perte de la prosodie, la rime devait naître nécessairement. Elle naquit en effet dans les hymnes de l'Église, par toute l'Europe à la fois, et il est inutile d'en aller chercher l'origine chez les Arabes, comme on le faisait au siècle dernier et au commencement du nôtre. L'imitation introduisit plutôt une image qu'une reproduction fidèle des chansons, des sonnets, des *coblas*, en italien *cobbole*, des ballades des Provençaux. L'oreille des Italiens, demeurée fidèle non-seulement au fait particulier de l'accent dans chaque mot latin, mais à la loi de l'accentuation latine, rejetait le port de voix sur la seconde et sur la troisième syllabe, à partir de la fin du mot, et, par suite, imposait aux vers d'autres lois. La *sestina*, espèce de ballade courte et très-compliquée, est à peu près la seule mesure qui de nom et de fait passe des troubadours aux poëtes italiens.

La Sicile a entendu les premiers vers italiens proprement dits. Ne croyons pas cependant que la langue poétique y soit née comme un fruit du terroir. Ce qui est vraiment sicilien, ce ne sont pas les vers italiens; ce n'est pas la poésie de cour, ni la langue illustre : c'est la chanson dialoguée de Ciullo d'Alcamo, qui remonte peut-être aux vingt dernières années du XII[e] siècle. Ici la poésie est populaire et spontanée; le dialecte est tel ou à peu près qu'on le retrouve à six siècles de distance dans les écrits de Meli. Qu'on se rappelle l'*Oaristys* de Théocrite, qu'André Chénier a traduit en beaux vers antiques : voilà le sujet de cette

1. Voy. le chapitre de Fauriel sur Sordello, et ceux où il traite de l'influence de la poésie provençale en Italie, *Dante et les origines de la langue italienne*, t. I[er].

idylle vénérable en ses grâces encore grossières. *Madonna* — madame, dans les poëtes italiens — *Madonna* qui n'est pas innocente de toute coquetterie, résiste aux prières, aux menaces de l'amant qui veut devenir son époux: celui-ci se plaint de son amoureux supplice, il parle de mourir. Il a d'ailleurs l'audace et les exigences des amours illégitimes : il ne craint pas les frères de sa maîtresse. Enfin la promesse du mariage et un bon serment sur l'Évangile mettent fin à la dispute. Le petit drame n'est pas mené, bien s'en faut, avec le talent spirituel de Théocrite; mais les strophes alternatives de l'amant et de l'amante forment un dialogue piquant[1].

La chanson de Ciullo appartient à un dialecte et elle est populaire; quoiqu'il y ait des dialogues de ce genre dans la poésie provençale, elle a sa marque particulière et son originalité. On peut compter encore parmi les poésies de cette classe, mais en langue italienne pure, une *canzone* par Odo delle Colonne, qui fleurit vers 1245. C'est la plainte d'une amante abandonnée. Son dépit en se rappelant le doux parler, les ardentes promesses, l'image de beauté dont son cœur est trop rempli, est éloquent; les malédictions qu'elle prononce sur celle qui est peut-être la cause de cet abandon, ne le sont pas moins. Mais le fond et le cadre de cette petite pièce ne valent pas ceux de la chanson de Ciullo[2].

La vraie poésie italienne du XIII[e] siècle est noblement

1. Nous croyons devoir donner un échantillon de ce vieux texte plus sicilien qu'italien :

Amante.	*L'amant.*
L'Evangelie, carama,	L'Évangile, ma chère,
Eo le porto in sino :	Je le porte dans mon sein:
Allo mostero presile,	Je l'ai pris au moûtier,
Non c'era lo patrino.	Le curé n'y était pas.
Sora esto libro juroti,	Sur ce livre je te jure,
Mai non ti vegno mino.	Jamais je ne te tromperai.

(*Manuale della letteratura del primo secolo*, Vincenzio Nannucci, t. I[er], p. 1 et suiv.)

2. *Manuale* de Vincenzio Nannucci.

galante, amoureuse, mais avec des formes conventionnelles, et dans un langage auquel le sentiment et la nature étaient parfaitement incapables d'initier. Les premiers éléments de cet amour raffiné furent empruntés des Provençaux avec les cadres mêmes des poésies; les Italiens en firent bientôt une science subtile et un art.

En effet, c'est en Provence et en Languedoc que l'on trouve pour la première fois ces effusions poétiques sur l'amour considéré comme principe de tout bien (Pierre Vidal), comme source du courage et de toute valeur. A ce foyer s'allument des feux que rien ne peut éteindre : « ni le vin ni l'eau ne les peut étouffer, » dit Arnaud de Mareuil. Toutes les souffrances sont pour Guillaume de Cabestaing, une joie, un plaisir, « parce qu'il sait que c'est Amour qui les envoie[1]. » Qui a le premier enfermé dans des rimes sonores les antithèses de l'amour, de cet amour défini une pénitence sans faute, un don gracieux et un refus, une colère et une bienveillance, une douleur et une joie parfaite, une douceur et une amertume, etc.? Tout cela est dans le *Roman de la Rose*, dans les poëtes italiens, dans les troubadours, partout; mais quels sont les coryphées de ce chœur interminable, sinon les Provençaux? N'ont-ils pas dit avant les autres que la vue de leur dame est le seul adoucissement à leur éternel martyre? Qui enseigna aux rimeurs à comparer leur belle avec Biblis, avec Blanchefleur, avec Sémiramis, avec Thisbé, à frémir, comme la feuille agitée par le vent, en présence de l'idole, à trembler comme l'enfant devant la verge du maître? Et les protestations, et les vœux, et les clefs du cœur, et la guerre des yeux, et le procès fait aux miroirs, et tant de jolies subtilités, que dire de tout cela, si ce n'est que les troubadours en ont légué l'héritage aux Italiens et que ceux-ci ont agrandi et changé ce fond assez mince, le seul presque qui fût à l'usage de leurs devanciers, et l'ont rendu tellement italien, qu'ils s'y sont tenus plus qu'à tout autre genre de poésie?

Bien que l'amour soit, comme le printemps, un recom-

1. *Les troubadours et Pétrarque*, thèse par M. Gidel.

mencement éternel, pour fournir à tant de redites il fallait cependant quelque nouveauté. Ce rajeunissement ils l'ont demandé à la philosophie, ce qui ne doit pas trop surprendre en Italie. Les troubadours ne sont pas ignorants; ils ont lu; ils ne manquent ni de courtoisie, ni de délicatesse; ils mêlent aussi quelquefois le sacré et le profane. Mais ils sont des hommes de cour et de chevalerie plutôt que de magistrature et d'université; ils sont hardis, sensuels dans leur langage; ils ne sanctifient pas leur chimère, et leurs accents n'ont rien d'éthéré. Les poëtes italiens sont des docteurs, des juges, des hommes d'État considérables dans leurs petites républiques, des dignitaires de l'Église. Ils connaissent Aristote; ils professent un platonisme chrétien; ils prétendent par l'amour de la créature s'élever jusqu'au Créateur; ils poursuivent l'idéal d'une passion mondaine épurée par les scrupules de la religion.

La poésie amoureuse en langue poétique et illustre commença à la cour d'un prince qui en fit lui-même; Frédéric II est comme le parrain de la langue italienne et il a dit, à ce qu'on assure, que l'italien était propre à l'expression de l'amour et pas à autre chose[1]. Une autre remarque à faire c'est qu'il savait toutes les langues de son temps, et qu'il ne connaissait pas moins les Arabes, les Grecs et les Français que les Italiens et les Allemands. La poésie italienne proprement dite est née sous un prince polyglotte. Son mot sur la langue est loin d'être juste, mais il a porté malheur à la poésie de ce pays. Frédéric était né à Iesi dans la marche d'Ancône, au centre de la péninsule, d'une mère italienne; il fut pupille et filleul d'un pape, lui qui devait être l'ennemi le plus irréconciliable des papes; il vécut longtemps à Palerme et à Naples, et fit des vers dans les intervalles de ses guerres contre ses sujets révoltés. Telle était la destinée de la poésie italienne, au milieu des réalités sanglantes, de chanter un amour idéal qui est à peine de ce monde.

Il suffit à la gloire de Frédéric II d'avoir réuni autour

1. Cesare Balbo, *Pensieri sulla storia d'Italia*, p. 389.

de lui les premiers poëtes qu'ait possédés l'Italie, et de leur avoir donné l'exemple : peu importe que ses vers soient parmi les plus médiocres de cette époque primitive. Son secrétaire et ministre, Pier delle Vigne, et son fils Enzo, roi de Sardaigne, firent mieux. Le ministre doit sa célébrité moins à la perfection relative de sa langue et à la noblesse de quelques détails qu'aux mélancoliques paroles que Dante fait sortir de l'arbre où il emprisonne son âme au cercle des suicides.

« Je suis celui qui tint les deux clefs du cœur de Frédéric, et qui les tourna si douces et pour fermer et pour ouvrir. »

« Que j'écartai presque tout autre de sa confiance; et j'apportai tant de foi à ce glorieux office, que j'en perdis le sommeil et la vie. »

« La courtisane qui n'a jamais détourné du palais de César ses yeux effrontés, peste commune et vice des cours (l'Envie), »

« Enflamma contre moi tous les esprits, et ils *enflammèrent* tellement à leur tour Auguste, que mes joyeux honneurs se changèrent en triste deuil. »

« Mon âme, dans un désir emporté, croyant par la mort fuir l'emportement, me rendit injuste contre moi-même qui étais si juste. »

« Par les racines récentes de ce bois, je vous jure que jamais je ne manquai de foi à mon maître, qui fut si digne d'être honoré. »

« Et si l'un de vous retourne au monde, relevez ma mémoire, qui gît encore sous le coup que l'Envie lui a porté[1]. »

S'il est vrai, comme on le rapporte, qu'il fut accusé de trahison envers son maître par l'époux de la belle Florimonde qu'il avait célébrée dans ses remarquables *canzoni*, l'amour idéal des poëtes fut l'objet du soupçon dès l'origine

1. Dante, *Enfer*, XIII, traduction de Brizeux. — Nous avertissons une fois pour toutes que dans les emprunts faits aux traductions connues nous introduisons les changements nécessités par le sens.

de cette poésie. Si au contraire cette histoire est une fiction, elle serait le premier des nombreux romans qui ont pris naissance dans les vers amoureux de l'Italie.

Le fils de Frédéric II a mérité, comme son ministre, les éloges et les critiques. Pier delle Vigne avait étudié dans l'Université de Bologne; Enzo vécut de longues années captif dans la même ville, et y mourut. Aussi brave capitaine qu'il était bon poëte, après avoir soumis la Sardaigne à son père et fait une guerre ardente au souverain pontife, il fut battu et pris à Fossalta par les Bolonais, qui, en leur qualité de Guelfes, tenaient pour le pape. Ce fut un grand spectacle pour ces républicains qui avaient pour devise le nom de *libertas*, que le défilé de tous les seigneurs faits prisonniers dans ce combat, et surtout de ce roi de vingt-cinq ans, jusque-là vainqueur, « qui l'emportait, disent les historiens, par sa beauté et la noblesse de son maintien, sur tous les hommes de son temps. » L'orgueil bolonais, exalté par cette victoire, rappelle encore aujourd'hui dans l'église de San Domenico, où ce prince fut enseveli, que ni les promesses, ni les menaces de l'empereur ne purent fléchir les citoyens vainqueurs, et qu'il mourut dans sa prison au bout de vingt et un ans, neuf mois et vingt jours (1272).

On est ému en lisant les vers suivants d'Enzo; mais sont-ils éclos dans la prison? et leur tristesse est-elle la tristesse du captif ou celle de l'amoureux?

« Telle est la peine douloureuse qui m'abonde dans le cœur, et se répand par mes membres, en sorte que chacun en a trop grande part. Je n'ai pas un jour de repos, comme la vague dans la mer. Mon cœur, pourquoi ne t'arraches-tu pas? Sors de peine et te sépare de mon corps; car de beaucoup il vaut mieux mourir une heure que toujours souffrir [1]. »

1. Ecco pena dogliosa
Che nello cor m'abbonda,
E spande per li membri,
Sì che a ciascun ne ven soverchia parte.
Giorno non ho di posa,
Come nel mare l'onda:

Enzo ne ressemble pas seulement à Charles d'Orléans par sa destinée ; comme le captif de Londres, celui de Bologne ne songe qu'à son amour et ne parle que de sa dame. S'il n'a pas la même grâce dans sa mélancolie, et la même variété dans son thème invariable, il faut songer que ses *canzoni* un peu lourdes, plus vieilles de deux cents ans, sont au début même de la langue et de la poésie italiennes.

La recherche commence de bonne heure chez ces poëtes; ils l'ont imitée des troubadours avec le reste. Dans Inghilfredi, l'amant est dans le feu comme la salamandre, il oublie son mal à la vue de sa dame, comme la tigresse oublie ses petits dans le miroir que le chasseur qui fuit a jeté sur son chemin. Guido delle Colonne s'estime heureux de mourir au service de la sienne, comme l'*assassin* brave les supplices pour accomplir les ordres du Vieux de la Montagne, et il la compare, en dix-neuf vers galants et pédantesques, au vase qui contient l'eau sur le feu. La pierre d'aimant, la licorne, le basilic, le parfum prétendu de la panthère, les sirènes, les pierreries, jouent un grand rôle dans ces préciosités où les Siciliens rivalisent avec les Provençaux. Dante, en nous disant comment il a entendu la poésie d'amour, a condamné cette seconde époque de l'école sicilienne, et particulièrement Jacopo da. Lentino, qu'on appelait le Notaire, le plus habile, le plus connu et aussi le plus raffiné de tous. Il se fait dire par Bonaggiunta, un autre poëte que nous allons rencontrer :

« O frère, je vois maintenant le nœud qui nous a arrêtés, le Notaire, Guittone et moi, loin de ce doux et nouveau style qui m'est révélé.

« Je vois comme vos plumes suivent fidèlement celui qui

Core, che non ti smembri?
Esci di pene, e dal corpo ti parte :
Ch'assai val meglio un'ora
Morir che ognor penare.

Charles d'Orléans, cet autre Enzo du xv[e] siècle, a dit à son tour:

Car miels me vaut tot a un cop morir,
Que longamen en désaise languir.

dicte si bien (l'Amour); certes, il n'en fut pas ainsi des nôtres. »

« Et celui qui, pour plaire davantage, sort de ce style, ne voit plus combien il s'en écarte [1]. »

Toute la science et tout l'esprit de Jacopo le Notaire n'aboutissaient qu'à faire tomber la poésie dans le prosaïsme; voilà ce que veut dire le grand poëte. Aussi croyait-il que l'amour noble et relevé était la source des vers sublimes. C'est un idéal auquel les Siciliens ne sont pas parvenus. C'est pourquoi il en est d'eux comme des Provençaux : ils se ressemblent tous; aucun nom ne s'élève beaucoup au-dessus des autres. C'est une poésie qui aurait pu rester anonyme. Joignons à la strophe que nous avons traduite du roi Enzo, un autre échantillon poétique d'un ton presque populaire, un extrait d'une jolie canzone de Rinaldo d'Aquino, personnage fort indéterminé, qui fut ou simplement un poëte, ou un évêque de Martorano (1255), ou un vice-roi d'Otrante et de Bari (1257). Il fait parler la maîtresse d'un croisé : est-ce une imitation directe ou éloignée de la chanson énergique et vraiment brûlante de la dame de Fayel [2] ?

« Dieu saint, trois fois saint, qui naquis de la Vierge, sauve et garde mon amour, puisque tu l'as séparé de moi. O souveraine puissance crainte et redoutée, que mon doux amour te soit recommandé ! »

« La croix sauve les hommes, et me perd. La croix fait ma douleur, et il ne me sert de prier. Hélas! croix précieuse, pourquoi m'as-tu anéantie ? Hélas ! pauvre et misérable que je suis, et quel feu me consume entière ! »

« L'empereur maintient le monde dans la paix, et il me fait la guerre en m'ôtant toute mon espérance. O souveraine puissance, crainte et redoutée, que mon doux amour te soit recommandé [3] ! »

1. Dante, *Purgatoire*, XXIV. Fauriel a manqué le sens de ce dernier tercet. *Dante et les origines*, etc., t. I, p. 404.
2. *Hist. littéraire*, t. XXIII, p. 556 et suiv.
3. *Manuale della letteratura del primo secolo*, Vincenzio Nannucci, t. I, p. 525.

Il est resté aux Siciliens l'honneur d'avoir pris l'initiative et donné leur nom à la langue poétique naissante. Quoiqu'ils n'aient pas écrit dans le dialecte populaire dont s'est servi le vieux Ciullo d'Alcamo, ils ont quelques mots siciliens, surtout des terminaisons siciliennes, comme dans la pièce qui précède : *amoruso* pour *amoroso*. De plus, leur veine s'est vite tarie, et Pétrarque a pu dire dans ses *Triomphes* : « Les Siciliens, qui furent les premiers, et qui maintenant étaient les derniers[1]. »

École bolonaise.

On peut trouver de jolis vers dans les précédents, par exemple celui-ci, de Rinaldo d'Aquino : « Les oiseaux, qui font si douces leurs chansons[2]. » L'école bolonaise a produit les premiers beaux vers de la langue italienne, et cette école se compose, pour ainsi dire, d'un nom, Guido Guinicelli. Il semble que les vers gracieux, pittoresques ou touchants, puissent naître partout où il y a des cœurs humains et une imagination créatrice; mais que les vers vraiment beaux soient comme ces fruits auxquels il faut des conditions nombreuses de sol, de climat et de température pour mûrir.

Bologne, suivant une description très-intéressante de Pétrarque, était, de toutes les cités italiennes, la plus libre et la plus heureuse. Il n'y avait pas d'université qui pût s'enorgueillir d'un tel peuple d'étudiants, d'un si bel ordre dans ses études, d'une telle majesté dans son corps enseignant. Le jeune Pétrarque s'imaginait y voir les vieux jurisconsultes romains revenus à la vie pour enseigner le droit. Ces professeurs étaient des poëtes aussi; tel était cet Onesto Bolognese[3], dont nous avons, entre autres œuvres, trois sonnets sur l'ambition, sur la justice et sur l'immor-

1. Pétrarque, *Triomphe de l'Amour*, IV, 35 et suiv.
2. *Gli augei che fan si dolci lor trovati.*
3. Nannucci, *Manuale*, t. I, p. 159 et suiv.

talité de l'âme. C'était encore l'âge d'or ou à peu près de ces petites républiques italiennes toujours en guerre, toujours se déchirant elles-mêmes. Pétrarque raconte que dans ses parties de plaisir avec ses compagnons, il revenait souvent à la nuit et trouvait les portes de la ville toutes grandes ouvertes. Et si, par hasard, elles étaient fermées, la ville n'en était pas mieux close : une mauvaise palissade de bois qui tombait de vétusté était un rempart aisément franchi par des étudiants attardés. Elle prouvait, sinon la rigueur de la discipline universitaire, du moins la paix profonde dont jouissait la vénérable cité des vieux Boïens. « Ce n'était pas une porte que nous trouvions, dit Pétrarque, c'étaient cent portes. » Et l'amant de Laure, faisant un triste retour sur le temps présent, sur les plaies saignantes de la discorde, de la tyrannie, des déchirements perpétuels, s'écrie qu'il n'en peut croire ses yeux. « Depuis bien des années, la paix a fait place à la guerre, la liberté à la servitude, la richesse à la misère ; au lieu de la joie nous voyons le deuil ; au lieu des chants, les pleurs ; au lieu des danses des jeunes filles, les bandes de brigands [1]. »

Ce sont ces chants, ces danses de jeunes filles qui marquent l'époque poétique de Bologne. L'heureuse saison des vers n'a pas duré dans la ville universitaire ; quelques noms seulement ont surnagé. Un seul nom est parvenu entouré de quelques rayons de gloire ; il est le plus brillant de cette époque.

Guido Guinicelli doit une part de sa renommée à Dante, qui dit, au chant XXVIe du Purgatoire : « Guido mon père, et supérieur à tous les autres de mon pays [2] qui ont écrit des rimes d'amour douces et gracieuses ; » et bientôt après, en réponse à l'âme du poëte : « Vos douces rimes, tant que durera le langage moderne, rendront bien chers vos écrits. » Malheureusement, les copistes, en défigurant les vers de Guinicelli, ont presque empêché ce présage de s'accomplir. Tout au plus est-il possible d'y reconnaître la

1. Pétrarque, *Epist. senil.*, X, 2.
2. Ce passage est en général mal compris.

main du grand artiste dans de belles strophes, comme dans quelque marbre brisé de Phidias.

Voici trois stances amoureuses où l'on trouve ces grandes images, ces nobles sentiments auxquels ni les Siciliens, ni les troubadours ne nous ont accoutumés :

« L'amour s'abrite toujours en noble cœur, comme l'oiseau bocager dans le feuillage. La nature ne créa point l'amour avant noble cœur, ni noble cœur avant l'amour. Dès que le soleil fut, la lumière éclatante fut aussi, et elle ne fut pas avant le soleil. Amour prend naissance dans noblesse, absolument comme la chaleur dans la clarté du feu. »

« Flamme d'amour s'éprend en noble cœur, comme dans la pierre précieuse sa vertu particulière; car cette vertu ne descend pas de l'étoile avant que le soleil n'ait purifié la pierre. C'est quand le soleil en a retiré ce qu'elle avait encore de vil, que l'étoile donne à la pierre sa valeur. Ainsi du cœur, qui de sa nature est simple, noble et pur : la dame, comme une étoile, lui communique l'amour[1]. »

« Dame, que prétends-tu? dira Dieu à mon âme[2], quand elle sera devant lui. Tu traverses les cieux, tu viens jusqu'à moi; et cependant ton vain amour m'a échangé contre une créature faite à mon image. C'est à moi qu'appartient la louange, et à la Reine de cet empire où cesse toute fraude. Je lui pourrai répondre : Elle avait l'apparence d'un ange qui venait de ton royaume. Que je ne sois pas estimé coupable pour avoir mis mon amour en elle ! »

Ce ne sont pas là des idées provençales, suivant l'expression de Fauriel; ce n'est pas de l'amour chevaleresque, à proprement parler. L'Université de Bologne n'enseignait certainement pas une métaphysique plus savante que les vers de Guinicelli; c'est la doctrine qui florissait alors,

1. Al cor gentil ripara sempre amore,
Siccome augello in selva alla verdura,
Ne fè amore anti che gentil core,
Ne gentil core, anti che amor Natura, etc.

2. Dieu, amant des âmes, se sert du mot de *donna* en parlant l'âme du poëte. Cela est conforme à la théologie de l'amour divin.

fortement imprégnée de théologie et de souvenirs des Pères de l'Église. Guinicelli est le premier des poëtes qui ont littéralement divinisé la femme. Comme Dieu est le soleil des âmes dans tous les Pères, la dame de Guinicelli est un soleil qui anime, qui réjouit tout autour d'elle. Comme saint Augustin fait descendre là beauté ineffable de Dieu sur les objets terrestres pour les embellir [1], la beauté chantée par Guinicelli ennoblit les pensées de ceux qui la voient.

La théorie de la grâce est transportée tout entière en cette matière profane. L'amant ne peut grandir, être noble et vertueux, que par l'influence supérieure de l'amante; ce ne sont pas ses mérites, ni ses œuvres qui ont attiré sur lui le divin rayon, mais une secrète disposition de son âme que la divine idole a su découvrir. Celui pour qui il n'est point de secret, reconnaît « une perle dans la fange, et choisissant l'homme qui a la noblesse de la volonté, lui accorde sa grâce et le joint à ses élus. » Ainsi s'exprime saint Jean Chrysostome [2]. Amour fait son séjour d'un noble cœur qu'il distingue comme du diamant dans le minerai de fer. Le soleil frappe la fange toute la journée, mais elle demeure vile; l'homme altier dit : Je suis noble par ma race; il ressemble à la fange, et la noblesse au soleil. Ainsi s'exprime Guinicelli, et Dante qui est de son école a développé ce texte dans une belle canzone.

Guinicelli n'est pas seulement métaphysicien et théologien en vers; il est savant et varié; il est élevé, plein d'expressions vigoureuses, suivant Laurent de Médicis, qui vivait un siècle après Dante. Guinicelli fut le premier sous la main duquel la langue italienne prit un coloris poétique, *fù dolcemente colorita*. Mais il était obscur même pour ses contemporains. Un poëte de ce pays sensé et positif de Toscane, Bonaggiunta Urbiciani de Lucques, le lui faisait bien comprendre, dans le sonnet suivant :

« O vous qui, pour éclipser tous les autres troubadours,

1. *Cité de Dieu*, X, 14.
2. Saint Jean Chrys., t. IX, *Homél.* IX, p. 192.

avez changé la première manière, l'ancienne forme des plaisants dires d'amour. »

« Vous avez fait comme la lumière qui dissipe l'obscurité à distance, mais qui ne se laisse point regarder elle-même. »

« Vous surpassez tout le monde en subtilité et en savoir, mais votre langage est si obscur, qu'à peine se trouve-t-il quelqu'un qui le comprenne. »

On ne sait rien de la vie de Guinicelli, si ce n'est qu'il était de la famille très-noble des Principi de Bologne, qu'il suivit le parti des Gibelins de son pays, et qu'il fut exilé deux ans avant sa mort (1274). Soit que le platonisme raffiné des poëtes italiens ait éveillé la curiosité publique sur leur vie privée, soit qu'ils fussent des modèles prédestinés de l'inconséquence humaine, leur vie ressembla peu à leurs vers : Guinicelli, le premier de tous, expie dans le Purgatoire de Dante le péché de sensualité.

École ombrienne.

Si les rimes[1] d'amour profane étaient remplies de théologie et de métaphysique, combien il était plus naturel que l'Italie mêlât des hymnes religieux à la poésie lyrique, et les effusions de l'amour divin à celles de la passion humaine? Car il est remarquable que dans cette Italie du moyen âge toute remplie de haines et de vengeances, on ne parle pour ainsi dire que d'amour. Il n'est que trop vrai que la poésie est bien souvent une trêve, un repos, un passe-temps, plutôt qu'un champ pour les passions. Il l'est également qu'un seul aspect de l'état social d'un peuple, fût-il l'aspect le plus saillant et le plus général, ne fait pas connaître la vraie physionomie de sa littérature. D'ailleurs l'Italie d'alors était pleine de contrastes, et l'on trouvait, au milieu de guerres perpétuelles et de dangers toujours renaissants, toute l'activité des arts de la paix, un commerce qui s'étendait à toute l'Europe, une richesse qui paraît quelquefois inépuisable.

1. *Rimes* au sens italien, *rime*, qui désigne les poésies lyriques.

L'Italie ne chantait donc que l'amour, et l'amour divin eut aussi ses interprètes. On ne sera pas surpris qu'ils soient nés dans des populations agrestes et pleines de foi, dans ces vallées de l'Apennin, préservées par la pauvreté, par le travail, autant que par les montagnes. Tandis que les dominicains se réservaient la science et pratiquaient les langues savantes, les franciscains, époux de la pauvreté, comme leur fondateur, se mêlaient au peuple, parlaient son langage sans prétention et même sans choix, et contribuaient par leur prédication populaire à généraliser par toute la péninsule l'usage de la langue nationale.

Saint François fut-il poëte? Son *Cantique au soleil* n'est pas rimé; il n'est pas même versifié, comme le voudrait Crescimbeni qui a tant ajouté et tant effacé dans le texte, sous ombre de correction, que, suivant l'expression d'un autre critique, avec cette méthode, les discours de Démosthène se transformeraient en odes d'Anacréon. Ce ne sont pas même des vers saturniens, les vers grossiers dont parle Horace, mais des versets à l'imitation des psaumes avec des assonances. L'assonance qui est une rime imparfaite, devait plaire et suffire à des oreilles dont toute l'éducation se bornait aux chants de l'Église. Le *Cantique au soleil* ressemblait à un chant de Moïse, d'Habacuc ou de Débora.

« Très-haut, très-puissant, bon Seign*eur;* à toi les louanges, la gloire, l'honn*eur* et toute bénédiction.

« A toi seul tout cela con*vient;* à nul homme n'appar*tient* de te nommer.

« Loué sois-tu, ô Dieu du ciel et de la *terre*, pour toutes les créatures, pour messire le Soleil notre *frère*,

« Qui nous apporte le jour et nous éclaire; il est beau et rayonnant de splend*eur*, et de toi, Seign*eur*, il est le signe et l'image.

« Loué sois-tu, ô mon Seigneur, pour notre sœur la Lune, pour les étoiles et leur clar*té;* c'est toi qui les créant dans le ciel leur as donné la beau*té*.

« Loué sois-tu, mon Seigneur, pour nos frères le vent, l'air, les nuées, le serein et toute tempéra*ture;* par eux tu entretiens les créa*tures*.... »

On pense bien que « ce frère le Soleil » et « cette sœur la Lune » paraissaient dès ce temps-là (1184-1226) être fort au-dessous de la noblesse poétique et du cérémonial amoureux. C'était la poésie naïve des montagnes de l'Ombrie : elle n'était pas née dans la mollesse et la douceur de la vie des villes et des cours; mais elle avait senti la bise pénétrante et le soleil ardent qui règnent tour à tour dans cette contrée, et dont l'auteur de la *Divine Comédie* s'est souvenu.

On peut s'assurer par l'*Hymne de la pauvreté*, que saint François ne chantait pas son amour pour cette vertu qu'il appelait sa dame, avec moins de passion que les poëtes n'en mettaient dans leurs poésies amoureuses[1]. Entre ses œuvres plus ou moins retouchées et arrangées en mesure et en rimes, il n'en est pas de plus ardente que le *Cantique de l'amour de Jésus*. « L'amour m'a mis dans la fournaise..., etc.[2]. »

Est-il temps, comme l'a dit Ozanam, de rendre à un autre religieux, à Jacopone da Todi, sa place au berceau de la poésie italienne? Est-il le poëte théologique, le poëte satirique, devancier de Dante, qui a ouvert sa voie à l'auteur de la *Divine Comédie?* La théologie et la satire devaient donner à l'Italie un grand écrivain, mais aucun avant Dante. Jacopone, devenu moine franciscain après avoir été avocat, embrassa la sublime folie du renoncement et de la pauvreté. Il voulut souffrir, il voulut aimer jusqu'à paraître avoir perdu le sens. Les enfants le poursuivaient dans les rues; ses confrères en religion le traitèrent en insensé. Des pages surprenantes, écrites par lui ou sous sa dictée, respirent encore l'enthousiaste ferveur avec laquelle il demandait à Dieu, non la mort paisible et chrétienne, mais les supplices et les douleurs de l'enfer, pour satisfaire à la justice divine et payer la rançon des crimes des hommes. Analogie bien imprévue, Jacopone da Todi invoque la colère divine, comme le stoïcien Caton dans

1. Ozanam, les *Poëtes franciscains*, p. 68 et suiv.
2. *Ibid.*, p. 93 et suiv.

la *Pharsale* appelle sur sa tête tout le fardeau de l'expiation et demande aux dieux ou plutôt à la fatalité, d'épuiser sur lui les supplices, afin de racheter Rome. Un même rayon de beauté morale brille sur les vers du poëte et sur les pages du moine ; mais quelle disproportion dans la langue et dans le talent ! Plusieurs des canzoni du franciscain contiennent des invectives contre le pape Boniface VIII et la description de la prison où il fut jeté. On rapporte que le pape, en passant devant son cachot, lui cria : « Quand en sortiras-tu ? » et que le moine lui répondit : « Quand tu y entreras ? » En effet Boniface VIII fut quelque temps captif. Il est douteux que Dante ait eu, comme on l'a dit, une entrevue avec le roi de France, Philippe le Bel, et par conséquent qu'il ait pu lui parler de ce moine persécuté qui avait un renom de sainteté dans l'Ombrie agricole et industrieuse.

Mais si Jacopone da Todi n'est pas un devancier de Dante, ni un théologien ou un satirique vraiment poëte, il ne faut pas tomber dans l'excès de sévérité du trop académique Perticari, qui en fait presque un bouffon, un Zanni portant la robe de saint François. Ses canzoni sont parsemées de traits charmants, comme celui-ci à la Vierge :

« Une pensée me naît dans l'esprit, et c'est de savoir comment ton cœur n'éclata pas de plaisir, quand toi, la simple fille, tu entendis le Dieu éternel, quand toi, l'humble servante, tu entendis le souverain Maître t'appeler tendrement du nom de mère. Car à cette pensée seulement, le cœur manque à celui qui a quelque douce étincelle de l'amour qui me consume. » Voilà, pour ainsi dire, la vraie poésie ombrienne, celle qui a précédé et nourri l'imagination d'un Pérugin, non pas seulement le Pérugin des saints décharnés d'une Thébaïde, mais celui qui a précédé Raphaël et l'idéal grec, celui dont le pinceau n'a connu que la nature dans ses réalités pures, extatiques et plus souvent souriantes. Jacopone da Todi mourut en 1306.

CHAPITRE III.

ÉCOLE TOSCANE.

Poésie toscane. — Premiers essais en prose.

Poésie toscane.

Les Toscans ont commencé à connaître les jouissances des arts et des lettres au XIIIe siècle. Devenus indépendants ou à peu près avec les premières années du XIIe, et grâce aux luttes des puissances supérieures de l'empire et de l'Église, le XIIIe siècle vit s'épanouir leur liberté, leur commerce, leurs richesses et par suite leur poésie. Le témoignage de Dante est sur ce point aussi formel qu'il est curieux. Voici les paroles qu'il se fait dire par son trisaïeul Cacciaguida :

« Florence, enfermée dans l'antique enceinte d'où elle entend encore sonner tierce et none, vivait en paix, sobre et pudique. »

« Elle n'avait point de carcans, point de couronnes, point de femmes parées, point de ceinture plus belle à voir que la personne qui la porte. »

« En naissant, la fille ne faisait pas encore peur à son père; car l'heure de la marier et la dot n'avaient pas toutes deux dépassé la mesure. »

« La montagne de Montemalo (d'où l'on voit Rome) n'était pas encore vaincue par celle de votre Uccellatojo (d'où l'on voit Florence).... »

« J'ai vu Bellincion Berti marchant avec une ceinture de cuir et d'os, et sa femme revenant de son miroir sans être fardée. »

« J'ai vu les Nerli et les Del Vecchio se contenter d'une simple peau, et leurs femmes toutes à leur fuseau et à la quenouille. »

« O femmes heureuses! chacune d'elles connaissait sa

sépulture à venir, et nulle d'elles, pour la France, n'était seule dans son lit[1]. »

Telle était la simplicité presque rustique des Toscans, quatre ou cinq générations avant Dante. Les nobles passe-temps littéraires ne pouvaient dater de ce temps.

On a pourtant cherché en Toscane un poëte plus ancien que ceux de Sicile, et l'on a trouvé un Folcacchiero, de Sienne, né vers 1150, et qui serait l'auteur d'une canzone amoureuse dont le premier vers signifie : « Le monde entier vit sans guerre.... » Comme en tournant en tout sens cette époque reculée de l'histoire d'Italie, on ne trouve que l'année 1177 où la paix ait régné, on a donné cette date à ce vieux poëte de Sienne, et la Toscane en tire l'avantage d'avoir précédé la Sicile de six ou sept ans. Mais la preuve n'est pas bien solide : le caractère plus récent de la pièce, les rimes entrelacées, les paroles mêmes de Dante et de Pétrarque, qui s'accordent à placer en Sicile le berceau de la poésie italienne, suffisaient, ce semble, pour épargner des recherches inutiles et des conflits d'amour-propre local. La transition entre la Sicile et la Toscane est manifeste : l'exemple donné par les princes allemands fut suivi par les villes. La poésie de cour s'éteignit après avoir brillé un instant, ou plutôt se ralluma naturellement et sans interruption là où elle trouvait un peuple actif, une vie surabondante, des loisirs au milieu même des factions et de la guerre, une langue heureusement préparée et singulièrement riche.

Trois poëtes que Dante a jugés fort différemment sont ses devanciers en Toscane : Guittone d'Arezzo, Bonaggiunta de Lucques et Guido Cavalcanti de Florence. Il les avait devant les yeux quand il composait la *Vie nouvelle* et qu'il écrivait ces lignes : « Ce qui poussa le premier à *dire* comme poëte vulgaire, ce fut le désir qu'il eut de se faire comprendre à une dame à laquelle il était malaisé d'entendre les vers latins. Et ceci est contre ceux qui riment en matière qui n'est pas amoureuse, attendu que cette façon

1. Point d'exil, point de voyages pour le commerce, etc. Dante, *Paradis*, XV.

a été inventée dès le principe pour *dire* d'amour. » A ce moment il ne tenait pour poëtes italiens ou *rimeurs* que les poëtes amoureux, et il ne songeait pas lui-même à tenter une autre route.

Guittone, appelé souvent Fra Guittone, parce qu'il appartenait à l'ordre militaire et religieux des *Gaudenti*, était contemporain de Guinicelli. Plus correct et plus mûr pour le langage, il manque de couleur poétique et de grâce. Bonaggiunta Urbiciani, plus remarquable encore par sa pureté, est prosaïque et imite ingénieusement, mais avec froideur, les Siciliens et les Provençaux. Dante les confond tous deux, avec le notaire Jacopo da Lentino, dans une école qui cherchait à plaire par les accessoires, et dont la plume ne savait pas écrire sous la dictée de l'amour[1]. Ailleurs, il parle de la réputation usurpée de Guittone :

« Laisse dire les sots.... Ils tournent la tête vers le bruit plutôt que vers la vérité, et ils arrêtent leur opinion avant d'écouter l'art ou la raison. »

« Ainsi firent beaucoup d'anciens pour Guittone, en lui donnant, de cris en cris, la première place, jusqu'à ce que, par la bouche du plus grand nombre, la vérité l'ait vaincu[2]. »

Cette école toscane primitive, prosaïque et terre à terre, trahissait une des pentes naturelles de la race et de la contrée. Dante revient à la charge dans son traité *de Vulgari eloquio;* après avoir nommé quatre poëtes italiens qui ont la phrase noble et poétique, il s'écrie : « Que les sectateurs de l'ignorance cessent donc de vanter Guittone d'Arezzo, et quelques autres qui ne cessent jamais d'imiter la plèbe dans leurs mots et leurs constructions. » Dans un autre passage, il reproche à Guittone, à Bonaggiunta et même à son maître Brunetto Latini, de n'avoir que des façons de dire municipales[3].

Ces critiques n'aident pas seulement à connaître le trait

1. Voy. plus haut, p. 32 et suiv.
2. *Purgatoire,* XXVI.
3. *De Vulgari eloquio,* II, 6, et I, 13.

principal de ces vieux poëtes qui faisaient toute leur gloire de rimer dans leur pur toscan; elles montrent l'essor que le vers italien allait prendre avec le coup d'aile de Dante.

On peut ajouter à Guittone et à Bonaggiunta le nom d'un certain Dante da Majano, né près de Fiesole, dans la banlieue de Florence, prosaïquement ingénieux comme les précédents. Une circonstance curieuse a plus contribué à le faire connaître que ses poésies. Ayant ouï dire qu'il y avait en Sicile une certaine Nina, qui avait renom de poëte, la première en date sur la liste nombreuse des Saphos italiennes, il lui adressa des vers pour la requérir d'amour. Monna Nina fit une réponse poétique et courtoise au troubadour des environs de Florence, et témoigna le désir de le voir. Dante da Majano imitait ainsi non-seulement en vers, mais en action, un confrère provençal. Geoffroy Rudel, s'étant épris d'amour pour la comtesse de Tripoli, sans l'avoir jamais vue, chanta ses louanges et fit le voyage de Tripoli. Mais la traversée ne lui fut pas heureuse; il tomba malade et fut débarqué mourant. La comtesse vint au-devant de lui, et recueillit ses derniers soupirs. « Geoffroy Rudel, dit Pétrarque dans les *Triomphes*, employa les voiles et l'aviron à chercher sa mort. » Dante da Majano fut plus sage et plus heureux. « Sa passion, née des vers, dit Perticari, fut nourrie par des vers. » Quand les deux amants s'envoyaient ainsi des témoignages rimés de leur passion, ils ne se doutaient pas que leurs poétiques flammes, recueillies sous la cendre de six siècles, et rapprochées par des grammairiens, seraient employées à montrer combien le dialecte de Sicile était alors semblable à celui de Toscane. C'est ce que fait Perticari; mais une critique plus délicate que la sienne, en accordant à Monna Nina les grâces de style qu'on ne peut lui refuser, a fait voir les imperfections de langage qui rendent la belle Sicilienne inférieure à son adorateur toscan[1].

A cette école positive, timide, plébéienne même, suivant

1. Perticari, *Difesa di Dante*, cap. VII. — Tommaseo, *Il Perticari confutato da Dante*, Lezione, III.

l'expression du *de Vulgari eloquio*, une autre succéda qui reprit la tradition du Bolonais Guinicelli, et mêla beaucoup de métaphysique à l'amour et des accents sublimes à la tendresse. Elle tient presque tout entière dans le sonnet suivant de la jeunesse de Dante :

« Guido, je voudrais que toi, Lappo et moi, nous fussions pris par enchantement, et mis dans un navire, qui, à tous les vents, irait par la mer selon notre désir. »

« En sorte que ni hasard, ni temps contraire ne nous apportât aucun encombre, mais que, le goût de vivre ensemble étant toujours en nous, le désir s'en accrût toujours. »

« Et que le bon enchanteur mît avec nous Monna Vanna (Mme Giovanna), Monna Bice (Mme Beatrice) avec celle qui a le numéro trente[1]. »

« Et là je voudrais toujours raisonner d'amour, et que chacune d'elles fût contente, comme je crois que nous le serions nous-mêmes. »

Dans ce navire idéal qui faisait voile vers l'avenir de la poésie amoureuse italienne, il aurait fallu embarquer Cino de Pistoie que Dante admet au même nombre et comme au même cénacle dans son *de Vulgari eloquio;* mais il survécut à Dante et nous en parlerons plus tard.

Lappo Gianni, ami et parent de Dante, fut disciple plutôt que maître dans ce que le poëte appelle le *doux et nouveau style*. Mais Guido Cavalcanti, plus âgé, prit les devants, et le premier sans doute inventa une sorte de mythologie amoureuse, qui personnifiait non-seulement l'amour, appelé Seigneur, mais le cœur, l'âme, les yeux, et jusqu'aux esprits de l'amant. Il y a une canzone de Cavalcanti qui fait des esprits de l'amant des soldats d'Amour mis en fuite durant la bataille et ralliés à la fin par la canzone, dans l'envoi qui termine comme à l'ordinaire ce genre de composition.

1. Monna Lagia, la dame de Lappo, qui avait le numéro trente sur une liste de soixante belles Florentines célébrées chacune par un poète. Beatrice avait sur cette liste le chiffre 9, et de là viennent les subtilités galantes sur le chiffre 9 dans la *Vie nouvelle*.

A l'époque où le goût public, dans toute l'Europe, se reportait vers la poésie primitive, comme pour se désaltérer de la sécheresse littéraire du XVIII[e] siècle, Cesarotti, qui est, somme toute, un bon critique, a porté un jugement assez curieux sur Cavalcanti. Après avoir cité avec louange une ballade de lui, qui est une fraîche pastorale, il ajoute que le mélange de la religion et de la galanterie gâta la poésie des vieux Italiens. « Ils morcelaient l'âme en mille fractions, âme, pensée, cœur, esprit, comme en autant d'êtres distincts qui se prenaient aux cheveux entre eux, puis s'amalgamaient de nouveau en un seul et même être. De plus, l'esprit engendra plusieurs petits esprits, *spiritelli*, qui sont les agents principaux de ces poésies; l'un parle, l'autre répond, et ils font entre eux un vrai galimatias[1]. »

Si l'on s'en rapporte à Boccace, Guido Cavalcanti avait hérité quelque chose de la réputation d'athée ou d'épicurien, comme on disait alors, de son père Cavalcante Cavalcanti que l'auteur de la *Divine Comédie* rencontre dans une tombe de feu, au cercle des incrédules. Un certain messer Betto Brunelleschi, docteur sans doute comme le mot de *messer* l'indique, plaisante Guido sur ses longues rêveries, lui demandant ce qu'il pourra gagner à découvrir que Dieu n'existe pas[2]. On trouve dans Cavalcanti quelques traces du platonisme chrétien puisé dans les Pères :

« Amour, dit-il, qui nous éprend de ce qui a valeur, naît de la pure vertu de l'âme, laquelle nous rend semblables à Dieu. » Nul écrivain n'était alors plus pratiqué que saint Augustin, qui a dit : « La beauté n'est pas une vertu siégeant sur la figure. Elle réside en la demeure où est la maîtresse de l'Époux (l'âme). Toute la gloire de la fille du roi est du dedans, et cette gloire n'est pas autre que la beauté[3]. » Avant Pétrarque aucun poëte n'a pleinement commenté et illustré cette autre belle parole d'Au-

1. *Epistolario*, t. I, p. 160.
2. *Décaméron*, VI[e] journée, *Nouv.* 9.
3. Saint August., *Serm.* 19.

gustin : *Disce amare in creatura Creatorem, et in factura Factorem.* Mais déjà Cavalcanti aime dans Monna Vanna une intelligence qui vient d'en haut. « De cette dame on ne peut bien parler ; elle est ornée de trop de beautés, et ce n'est pas une âme d'ici-bas qui l'anime, en sorte qu'elle soit visible pour notre intelligence. »

Cependant Cavalcanti est plutôt aristotélicien. La plus célèbre de ses canzoni est celle qui commence par ces mots : *Donna mi priega*, et qui est une définition de l'amour. C'est une véritable thèse divisée en huit propositions : l'amour est défini un accident ; son objet n'est pas concret, puisque cet objet n'est que la forme abstraite qui se dessine en nous, et c'est pourquoi l'amour n'est pas visible. Autrement, l'amour produisant toujours l'amour, la passion visible dans l'amant produirait toujours la passion dans l'objet aimé. Voilà la grande question, et qui animait sans doute ces subtilités. Pourquoi aime-t-on et n'est-on pas aimé ? Sans doute elle était résolue suivant que le poëte était heureux ou ne l'était pas. Dante parle comme Cavalcanti dans sa *Vie nouvelle*, et il explique pourquoi il traite de l'amour comme d'une substance corporelle, quoiqu'il ne soit qu'un accident. Et pour montrer combien le mélange de la théologie et de la poésie amoureuse était intime, saint Augustin avait dit qu'on ne peut voir la charité, c'est-à-dire l'amour divin, avec des yeux corporels[1]. Si l'on ajoute que Cavalcanti s'est imposé la gêne du *rimalmezzo* ou de la rime léonine dans huit vers sur les quatorze qui composent chacune de ses stances, combien de sources d'obscurité ! Dame Nature, dans le *Tesoretto* de Brunetto Latini, dit que « la rime s'oblige à faire accorder les paroles avec une lime, d'où vient que souvent les paroles rimées cachent la pensée et changent le sens. » Avec une canzone métaphysique et des rimes doubles, on peut se faire une idée de la peine que Guido a donnée à ses commentateurs, Egidius Colonna et Paolo del Rosso. Ils sont si peu parvenus à en dissiper les ombres, qu'ils ne peuvent déci-

1. Saint August., *Epist.* III.

der s'il s'agit dans cette poésie ténébreuse de l'amour naturel ou de l'amour platonique.

Dante semble mettre le poëte Cavalcanti de niveau avec lui-même quand il se fait dire, dans l'Enfer, par Cavalcanti le père : « Si par cette noire prison il t'est donné de marcher, grâce à ton haut génie, mon fils où est-il, et pourquoi n'est-il pas avec toi[1]? » Mais ailleurs il fait entendre qu'il l'a surpassé, comme Cavalcanti avait surpassé Guinicelli. « Ainsi le second des Guido a enlevé la gloire de la langue au premier, et peut-être est-il né un troisième poëte qui supplantera l'un et l'autre[2]. » Nous autres Français et modernes, à tout le lyrisme scolastique et sévère qui a rendu Cavalcanti si fameux nous préférons, parmi ses œuvres, le gracieux sonnet que Pétrarque a imité plus tard.

« Beauté de femme au cœur plaisant, cavaliers armés nobles à voir, chants d'oiseaux, raisonnements d'amour, beaux navires courant fort sur la mer, sérénité de l'air aux premiers rayons de l'aube, blanche neige tombant sous un souffle de vent, courant d'eau, prairie émaillée de toutes fleurs, or et argent, azur en un émail brillant, tout cela est dépassé par la beauté, par la grâce de ma dame et par son noble cœur; tout cela semble sans prix[3].... »

Cavalcanti était Gibelin, et il épousa la fille de Farinata degli Uberti, le plus illustre, le plus audacieux des Gibelins. Comme cet athée prétendu se rendait en pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, il faillit être assassiné par

1. *Enfer*, X.
2. *Purgatoire*, XI.
3. Beltà di donna di piacente core,
E cavalieri armati e molto genti,
Cantar d'augelli, e ragionar d'amore,
Adorni legni in mar forte correnti.... etc.

Un autre poëte contemporain, Francesco Ismera, est l'auteur d'un sonnet roulant sur la même idée, sur la même énumération. Les comparer tous deux avec Pétrarque, *Non per sereno ciel*. Voy. Nannucci, *Manuale*, etc..., p. 269. — Dante a emprunté à Guido le vers de la blanche neige, *Enfer*, XIV.

son ennemi Corso Donati, le chef des Guelfes et, entre ceux-ci, le meneur du parti des Noirs. C'est dans ce voyage qu'il connut la belle Toulousaine Mandetta, à laquelle il adresse une jolie ballade chargée d'aller la trouver tout doucement dans l'église de la Daurade, *ed entra quetamente alla Dorata....* Dino Compagni raconte un engagement qui eut lieu entre les deux adversaires, après le retour de Cavalcanti; et ce n'est pas un des traits les moins curieux de cette civilisation florentine que de voir le rêveur, le mélancolique poëte sauter ainsi à la gorge de son ennemi. Par suite de cette lutte, il fut relégué à Serezzano dans la maremme de Volterra[1], d'où il ne revint que pour mourir à Florence.

Dante a d'autres devanciers dans l'école toscane. Sienne, Arezzo, Pise, Florence, connurent d'autres poésies que celles des nobles *canzoni*, des ballades amoureuses et des sonnets sur le ton lyrique. Les chansons, les petits poëmes du genre simple, les dialogues entre *Messere* et *Madonna*, les parodies mêmes ne manquent pas, mais rien de neuf ou d'original; de la grâce quelquefois, pas l'ombre de poésie. Il semblait que le cérémonial empêchât rigoureusement les vrais poëtes de chanter pour le vulgaire. Dante a créé, dit-on, la poésie et la langue italiennes; cela est vrai en ce sens qu'il les a rendues populaires : il a opéré l'accord de l'imagination nationale et de l'instrument harmonieux déjà créé. Parmi les noms qu'un art plus modeste peut citer avant lui, Brunetto Latini, maître de Dante, mérite seul d'être tiré de la foule, pour son *Tesoretto*. On sait qu'il a écrit en français *le Trésor*, sorte de résumé de la Bible, de Pline le naturaliste, de Solin et de plusieurs autres; on sait aussi qu'il choisit notre langue, « pour chou que la parleure en est plus délitable et plus commune à toutes gens. » Ce que l'on sait moins, c'est qu'il y renvoie, dans son *Tesoretto*, et qu'il dit au chant XIV[e] : « Cherchez dans le Grand Trésor que j'écrirai pour ceux qui ont le cœur plus haut. Là je ferai le grand saut, pour m'étendre plus

1. Non à Sarzane, comme on l'a dit.

au long dans la langue française. » Ainsi le vers italien ne semblait pas à ser Brunetto avoir assez d'élan et de souffle; et si l'on en juge par ses vers de sept syllabes rimés deux à deux, il n'a pas tort.

Après avoir fait l'éloge de notre saint Louis à qui il dédie son œuvre, il raconte que cheminant vers la Castille, où il allait en qualité d'ambassadeur de Florence, il apprend dans la vallée de Roncevaux des nouvelles de la défaite de Monte Aperti (1260), de la déconfiture et de l'exil des Guelfes. Rempli de courroux et plongé dans ses réflexions, il fait fausse route[1]. Égaré dans une forêt, il parvient au haut d'une montagne, aperçoit la Nature, qui se montre à lui sous la forme d'une femme, et il entre en conversation avec elle. Cette personnification ressemble à beaucoup d'autres de ce même temps, et qui ont toutes leur origine dans le *Traité de la Consolation* de Boëce; non-seulement la Nature s'entretient avec Brunetto, comme la Philosophie avec l'auteur latin; mais le *Tesoretto* était peut-être, ainsi que l'ouvrage du philosophe, un mélange de vers et de prose, dont les copistes n'auront conservé que les vers.

Ginguené veut que le *Tesoretto* ait donné l'idée à Dante de son vaste poëme. Une forêt dans laquelle l'auteur s'égare, une vision, un poëte — Ovide — que ser Brunetto rencontre non dès le principe, mais quand il est parvenu dans le domaine de l'amour, tels sont les traits de ressemblance entre le petit écrivain et le grand. Ajoutons que Brunetto a mis dans son ouvrage une profession de foi sur l'enfer, et une énumération des péchés mortels. Si le disciple doit quelque chose à son maître, ce n'est pas le cadre, c'est le germe moral de son œuvre. Disons plutôt que l'image réalisée de la vie future, l'avertissement des peines et des récompenses éternelles, était alors partout. Nous apprenons pa Brunetto lui-même qu'elles étaient niées non pas seulement par des hérétiques reconnus, tels que les Cathares ou

1. Ond'io in tal corrotto (courroux)
Pensando a capo chino
Perdei 'l gran cammino.

Albigeois, mais par des esprits plus ou moins sceptiques, « ne croyant pas que vertu ni péché sauve ou condamne un homme, et disant à toute heure qu'un Dieu juste n'aurait pas créé celui-ci pour être damné, celui-là pour être absous. » Voilà la vraie origine de la *Divine Comédie;* elle n'est pas plus dans Brunetto Latini, que dans la Vision du moine Albéric, ou dans toute autre; elle est dans la foi absolue, avec laquelle le poëte croit un enfer, un purgatoire, un paradis, dans une affirmation de la justice divine qu'il oppose à tous ceux qui n'y croyaient pas, ou qui vivaient comme s'ils n'y croyaient pas.

A lire le *Tesoretto*, il serait impossible de deviner dans quel cercle de damnés Dante, élève de l'auteur, l'a placé. Surtout il est sévère, il est explicite et circonstancié touchant l'espèce de péché pour lequel il l'a livré au mépris de la postérité. C'est l'éternelle histoire de Salluste et des moralistes dont les paroles valent mieux que les actions. Mais que dire de Dante, qui met en une telle compagnie et sous une pluie de feu un maître dont il porte « gravée dans son cœur la bonne image paternelle, de ce maître qui lui enseignait heure par heure comment l'homme s'éternise[1] ? » Est-ce parce que Brunetto était Guelfe? Il a mis des Guelfes en paradis et des Gibelins en enfer. Dans une ville comme Florence rien ne demeurait caché, la vie était percée à jour, et Dante a fait bien d'autres actes de justice contre des amis et contre des parents.

Brunetto Latini fut *dittatore del comune*, c'est-à-dire secrétaire de la république; exilé avec les Guelfes, durant la prépondérance du roi Manfred, il vécut en France quelques années, et revint mourir à Florence en 1294, où, suivant le témoignage de Jean Villani, il dégrossit les Florentins, leur enseigna l'art de la parole et leur donna des leçons de bonne politique[2].

1. *Enfer*, XV.

2. Il ne faut pas perdre de vue que Dante, lorsqu'il était l'écolier de Brunetto, était Guelfe. Les Guelfes arrivèrent à la vie politique et au pouvoir après les Gibelins, et Brunetto fut sans doute un de ceux qui contribuèrent le plus à répandre le goût des lettres et de l'éloquence.

Premiers essais en prose.

Si la poésie italienne est à peu près semblable à elle-même par toute la péninsule, et si les vers amoureux des Siciliens, des Bolonais, des Toscans et des Lombards eux-mêmes se prêtent assez au système de la *langue commune illustre*, partout écrite et parlée nulle part, il n'en est pas ainsi de la prose, c'est-à-dire de la langue réelle, de la langue propre à la pratique de la vie. On peut dire sans exagération que la prose italienne est née en Toscane, qu'elle y a vécu, pour ainsi dire, exclusivement, durant deux siècles, et qu'elle n'a franchi les bornes de l'Apennin, et n'est devenue le patrimoine commun et national qu'au commencement du XVIe. Les besoins nouveaux de la vie intellectuelle et les nécessités de la vie politique firent de la prose un instrument puissant de civilisation. Elle s'étendit de proche en proche à un plus grand nombre de personnes, et se rapprocha de plus en plus des rangs populaires. Bientôt elle fut une image fidèle de l'état politique du pays, et dès le XIIIe siècle, elle servit à des traductions, à des extraits des auteurs anciens, à des chroniques, à des ouvrages d'édification pour ceux qui n'entendaient pas le latin. Encore un peu de temps, et elle fut d'un usage si populaire qu'on ne trouve presque plus de prosateur qui ne soit Guelfe; or, il est bien avéré qu'à mesure que les révolutions rejetaient les riches et les puissants dans le gibelinisme, l'esprit guelfe, ne conservant plus aucune trace de l'origine de ces dénominations politiques, ne signifiait plus autre chose que l'esprit démocratique. De là cette conséquence singulière que, si tous les poëtes italiens ont été plus ou moins Gibelins, tous les prosateurs à peu près sont Guelfes.

Des chroniqueurs, des traducteurs ou des faiseurs d'extraits, des conteurs ou romanciers, voilà ce que nous trouvons dans le domaine de la prose au XIIIe siècle. Hors de la Toscane, l'histoire, ou ce qui en tient place, s'écrit en latin. En Toscane, au contraire, surtout à Florence. non-

seulement on se sert de la langue nationale pour léguer aux arrière neveux les souvenirs nationaux, mais les familles continuent l'œuvre commencée; les auteurs de chroniques sont chroniqueurs de père en fils. Ce n'est pas tout: les maisons des particuliers ont leurs historiographes; Florence est la ville des annales domestiques, et ces négociants, ces banquiers qui font des affaires dans le monde entier, tiennent leurs registres biographiques non moins exactement que leurs livres de comptes.

Les *Diurnali* ou journaux de Matteo Spinello, en dialecte du pays de Pouille, sont une exception à ce que nous disons de l'usage exclusif de la prose toscane. Il semble que la prose ait dû commencer, comme la poésie, dans le midi de l'Italie, à la faveur d'une cour et de ses splendeurs. Mais l'exemple donné par Matteo Spinello vers 1268, sous Manfred, le dernier prince allemand, ne fut pas suivi. A peine une chronique ou deux en dialectes divers parurent dans le siècle suivant, tandis que les récits toscans affluent et s'accumulent. On doit supposer que la comparaison de ceux-ci avec les autres parut tellement à leur avantage, que personne n'osa plus entrer en lice, à moins d'être exercé au maniement de ce dialecte modèle qui tendait à devenir la langue de la nation. Quelles que soient les traces de patois visibles dans Spinello, il eût été malheureux que la littérature italienne perdît ce monument naïf et intéressant des souvenirs d'un magistrat de la province de Bari, d'un soldat de Manfred et peut-être de Charles d'Anjou. Matteo Spinello a raconté les faits et anecdoctes qu'il a recueillis en son pays de 1247 à 1268.

Les Malispini de Florence descendaient de souche romaine par une aïeule appartenant à l'ancienne famille des Capocci. L'un de ces Malispini, Ricordano, ayant visité ses parents dans la ville des papes, rapporta de leur maison des extraits de chroniques et d'écrits qui lui paraissaient infiniment précieux. En effet, un de ces Capocci, qui s'appelait Marc, avait soi-disant vu poser la première pierre de Florence. Il avait écrit divers ouvrages; un autre, Africo Capocci, du temps de Charlemagne, avait donné une suite

aux écrits de Marc, et particulièrement sur Florence et Fiesole. A ces documents qui étaient pour lui paroles d'Évangile, Ricordano ajouta des recherches qu'il fit dans les chroniques et vieilles écritures de Florence, et particulièrement dans la Badia, ou abbaye, encore existante. Tels furent l'origine et le premier fonds de la chronique de Ricordano Malispini. D'après ce qui précède, il est aisé d'apprécier le degré de critique apporté à l'histoire par ce père des logographes italiens. On en peut juger par un morceau : Catilina, à la tête des habitants de Fiesole, a tué en bataille rangée le roi Fiorino de Florence et a pris sa veuve la reine Belisea qu'il aimait éperdument du temps même qu'il vivait à Rome. Un cavalier de Fiesole, que l'histoire ne connaît que sous le nom de Centurion, a pris de son côté la belle Teverina, fille du roi mort et de la reine prisonnière.

« Ledit Centurion n'allait jamais au palais de Catilina; celui-ci, voyant que ledit Centurion ne venait jamais à lui, l'envoya querir plusieurs fois, et chaque fois il répondait qu'il était mal disposé, et il disait : « Je ne veux autre joie « ni autre bien en ce monde que Teverina, » et il prenait ses tresses de cheveux et il les baisait, et se réjouissait en disant : « Celles-ci sont les chaînes qui m'ont enchaîné, « et jamais on n'a vu de tresses semblables pour leur « beauté ; » et il pleurait avec elle, tant il l'aimait d'amour désordonné. Or, étant la reine Belisea, le matin de la Pentecôte, à la messe, en la chanoinerie de Fiesole, elle se ressouvint de Teverina sa fille, et commença à faire une plainte lamentable.... Une matrone qui allait par les palais, veillant à la santé des dames, vendant des accoutrements et faisant ainsi son métier, se mit à l'écouter et s'aperçut des nobles semblants et des beautés infinies de cette reine; elle s'approcha d'elle et lui dit : « Madame, je « vous prie de ne pas gâter par vos larmes vos infinies « beautés..., etc.... »

Voilà pour les époques reculées de l'histoire ; Catilina et son expédition composent tout un roman de chevalerie et d'amour. Ce sont là les fables qui s'imposent à tous les chroniqueurs florentins pendant un siècle ou deux; Ricor-

dano ne les a pas inventées, et Villani les répète après lui. Mais aussitôt que le chroniqueur arrive à son temps, il raconte les faits avec toute la sincérité d'un honnête citoyen de Florence ; il n'y a plus à craindre en lui que les partialités de la faction politique. Voici comment il parle de l'empereur Frédéric II :

« Dans le principe, celui-ci fut l'ami de l'Église, et bien devait-il l'être, tant il avait reçu d'elle de bienfaits et de grâces, outre le royaume de Sicile et de Pouille qu'il eut par sa mère. Ce Frédéric régna trente ans et se montra fort ingrat envers l'Église. Il était fils d'une religieuse consacrée ; il fut hardi, franc, de grande valeur, très-sage par les lettres et le sens naturel, connaissant notre langue latine et notre langue vulgaire, l'allemand, le français, le grec, le sarrasin, abondant en vertus, large et plein de courtoisie. Mais il fut dissolu, et tint près de lui beaucoup de concubines, et des mamelucks à la manière des Sarrasins, et se donna à toutes les délices corporelles, et mena une existence épicurienne, n'estimant pas qu'il y eût une autre vie. Et ce fut la cause principale qui le rendit ennemi des clercs et de sainte Église. Et il voulut encore occuper les biens de sainte Église pour les mal dépenser, et détruisit beaucoup de temples et de monastères dans le royaume de Sicile et de Pouille, et par toute l'Italie il asservit très-fort le clergé. Et ce fut permission de Dieu, parce que les chefs de sainte Église étaient cause qu'il était né d'une religieuse consacrée et qu'on ne se souvint pas assez des persécutions que ses ancêtres avaient fait subir à la chrétienté. »

Suivant la conviction profonde de Malispini, les Gibelins ne peuvent que se perdre, et quand ils réussissent, c'est qu'ils se sont convertis; les Guelfes ne peuvent que réussir, et quand ils échouent, c'est qu'ils ont été infidèles. De là une sorte de fatalisme singulier, qui vient de ce que le chroniqueur ne saurait douter de la part que la Providence prend dans sa cause et dans son parti. On peut sans danger croire l'historien pourvu qu'on se défie du Guelfe.

Giacotto Malispini continua la chronique de son oncle, et rédigea la suite, de 1282 à 1286. Tous deux sont si calmes, même dans leurs sévérités, si dépourvus de vivacité dans leurs récits et de vigueur dans leurs pensées, si étrangers à tout mouvement et à toute passion, qu'on se les représente comme deux vieillards qui se sont successivement passé la plume. Une sorte de sénilité respectable de l'écrivain semble s'ajouter à la sénilité ingénue du livre.

L'ouvrage des *Merveilles du monde* de Marco Polo n'appartient pas seulement à la littérature de la France qui l'a négligé jusqu'à notre siècle : il est bien établi que le texte authentique du célèbre Vénitien fut dicté par lui, en 1298, dans une prison de Gênes, à Rusta Pisan, plus connu sous le nom de Rusticien de Pise, qui l'écrivit en français sous les yeux de ses compagnons de captivité. Mais la traduction italienne, au jugement des meilleurs critiques et en particulier de Salviati, est presque jumelle du premier texte de ce livre extraordinaire qui changea toutes les idées des aïeux sur le monde qu'ils habitaient. C'est dans cette traduction, revue et grossie de faits nouveaux par le grand voyageur, qu'un voyageur plus grand encore, Christophe Colomb, entrevit le Nouveau-Monde. Le Génois croyait marcher sur les traces du Vénitien quand il découvrait les premières îles américaines. On sait que le livre de Marco Polo a reçu en Italie le nom d'*il Milione*. Il paraît, quoi qu'en disent Sansovino et Zeno, que ce sont les chiffres énormes dont ce livre est rempli qui lui ont fait donner ce nom. Il y a des villes qui ont cent milles de circonférence, qui contiennent des lacs de trente milles de tour, douze mille ponts de pierre, douze fois douze mille maisons d'artisans, et en chaque maison de dix à quarante hommes. Moitié admiration, moitié incrédulité, l'auteur et son livre furent appelés *Million*.

Citons pour mémoire la chronique de Martino Canale, de Trévise, en français. Encore une preuve non-seulement de l'universalité de la langue française au XIIIe siècle, mais encore de la difficulté d'écrire en italien pur pour tous ceux qui n'avaient pas vu le jour dans le bassin étroit

et prédestiné formé par l'Apennin et la mer Tyrrhénienne.

« Je te recommande mon *Trésor*, dans lequel je vis encore, et ne demande rien de plus. » Telles sont les dernières paroles de Brunetto Latini à Dante au XV[e] chant de l'Enfer. Et en effet c'est par son *Trésor* qu'il a survécu. Mais il serait malaisé de dire si c'est le texte français du Guelfe exilé, ou la traduction contemporaine de Bono Giamboni qui a le mieux assuré à son nom la vie et la durée. Cette œuvre est la plus considérable et la plus populaire des œuvres en prose italienne du XIII[e] siècle. Elle est une encyclopédie du temps, et un répertoire de la langue nationale. Les deux noms de Bono Giamboni et de Brunetto Latini sont ainsi parvenus de concert jusqu'à la postérité. L'un était juge, l'autre maître de rhétorique; tous deux ont laissé de nombreux ouvrages, extraits ou traductions, pour la plupart, des auteurs latins. C'est de leur enseignement que se sont formés presque tous les écrivains du XIV[e] siècle, du siècle classique de Florence[1].

Un autre juge, Albertano de Brescia, a écrit des ouvrages de morale en langue latine; nous lui devons une place, et parce qu'il fut très-populaire, et parce que ses livres qui datent de 1238 à 1246 trouvèrent des traducteurs en Toscane dans les vingt ou trente années qui suivirent. Il est si bien le moraliste du XIII[e] siècle, tout nourri et rempli de l'Écriture Sainte, du droit romain, du droit canon, des théologiens et moralistes anciens, qu'il fut adopté, pour ainsi dire, par toute l'Europe. Ce n'est pas seulement en Italie, mais en France, en Allemagne, en Angleterre, en Pologne, que se répandit l'œuvre de ce sage. Il avait souffert lui-même et il tâchait d'apporter aux âmes le baume des bons conseils et de la lecture.

Rien qu'à parcourir les écrits d'Albertano, le lecteur de-

1. Voy. l'énumération et les extraits des ouvrages originaux et traductions en prose italienne de Brunetto Latini et de Bono Giamboni, Nannucci, *Manuale* t. II.

rine où il est, au milieu de quelles passions et de quelles misères. Les traîtres, les vengeances, la soif de domination, l'ardeur et la férocité des intérêts particuliers, voilà les ennemis ordinaires que le moraliste combat; et si sa leçon est surtout bonne aux Italiens du XIIIe siècle, le succès qu'elle eut partout prouve assez qu'elle trouvait sa place ailleurs. Nous ne citerons de ses œuvres que la plus populaire, *du Conseil et de la Consolation*, traduit en français sous le titre de *Livre de Mélibée et de Dame Prudence*, et introduite par le poëte anglais Chaucer dans ses *Contes de Cantorbéry* où ce livre porte le nom de *Conte de Melibeus*. Soit que Chaucer, qui connaissait l'Italie et sa littérature, ait remonté à la source primitive, soit qu'il ait puisé dans la traduction française, il a fait preuve d'un goût qui est le privilége du génie dans une époque si reculée : il abrége comme toujours quand il traduit, et il conserve la couleur poétique de l'ouvrage quoiqu'il ne sorte pas de la prose. Le sire Mélibée reçoit une grave injure, il veut se venger; les conseillers qu'il assemble, conseillers peu sages et qui voient clairement son désir, le poussent encore à prendre sa revanche. Mais il a une noble épouse qui a nom dame Prudence; elle lui fait voir son erreur, et lui montre la bonne voie à suivre pour corriger ses ennemis et se les attacher. Le sire Mélibée, dame Prudence, les conseillers, les amis, les ennemis, tout le monde parle à tour de rôle. Chacun développe sa pensée en trois, quatre, cinq et six points, mettant en avant la proposition et la faisant suivre d'un bataillon de textes sacrés et profanes. Telle était alors la marche adoptée en toute matière philosophique : les textes servaient d'arguments, et l'on argumentait toujours. Tel est le livre le plus solide, le mieux approprié aux mœurs, sinon le plus éloquent contre la vengeance, contre la cruelle *vendetta* qui a perpétué la barbarie. Mais « les sages sont-ils crus en ces temps d'emportement? » Combien le livre d'Albertano a-t-il touché de Gibelins ou de Guelfes? Le *Conte de Melibeus* a-t-il fait épargner une goutte de sang dans la guerre des deux Roses? A côté d'un philosophe qui dit : « Il ne faut pas se venger, » combien y a-t-il de poëtes

qui exaltent l'héroïsme de la vengeance? C'est Dante qui a écrit dans une de ses canzoni :

Che bell' onor s'acquista in far vendetta.

Une circonstance bien intéressante de l'ouvrage d'Albertano, c'est qu'il fut écrit dans la prison où l'empereur Frédéric II avait fait jeter l'auteur : son crime était d'avoir trop bien défendu Crémone contre l'empereur. Il y a ainsi bien des livres chers à l'humanité qui sont nés dans un cachot, depuis la *Consolation* de Boëce jusqu'aux *Prisons* de Silvio Pellico.

Nous ne pouvons nous arrêter ni à des compilations, telles que celles de ser Ristoro d'Arezzo sur la composition du monde, ou de fra Guidotto de Bologne sur la rhétorique, ni aux lettres en prose de fra Guittone, lettres édifiantes, quelques-unes politiques, comme la quatorzième, adressée aux Florentins, invective assez éloquente par éclairs, mais trop diffuse pour être comptée parmi les monuments vraiment littéraires. Contentons-nous, pour achever cette courte revue de la prose, d'accorder quelque mention aux conteurs populaires.

La nouvelle italienne se compose d'une aventure courte, d'une anecdote historique, d'un bon mot ou d'un bon tour. Ce sont ces deux derniers éléments surtout qui composent la nouvelle florentine; ajoutons les mœurs licencieuses, nullement voilées dans l'expression. Mais à l'époque primitive où nous sommes, il semble que la langue ne soit pas encore sortie de l'âge d'innocence, et que la nouvelle florentine n'ait pas encore pris son pli définitif. Le *Novellino* ou recueil des *Cento Novelle*, composé peut-être de récits venus de tous côtés, et rédigé en langue toscane, contient un peu de tout, narrations fictives ou historiques et bons mots : à peine y trouve-t-on une ou deux nouvelles dont l'honnêteté pourrait souffrir. Bien plus pur que nos fabliaux, ce recueil leur ressemble pourtant par la simplicité, par une sorte d'insouciance de bien dire, et c'est pour cela sans doute qu'il a toujours plu et qu'il a mérité d'être appelé *il fiore del parlar gentile*. Toutes les nouvelles qu'il

contient ne sont pas du XIIIe siècle; mais celles qui roulent sur l'histoire de Frédéric II sont des plus anciennes, et il faut sans doute ranger dans ce nombre les deux suivantes :

« On lit du roi Conrad, père de Conradin, que lorsqu'il était garçonnet, il avait en sa compagnie douze garçonnets de son âge. Quand le roi Conrad faisait faute, les maîtres qui l'avaient en leur garde ne battaient pas lui, mais bien quelqu'un de ces garçonnets pour lui. Et il disait : « Pour« quoi battez-vous ceux-ci? — Pour tes fautes, » répondaient les maîtres. Et il disait : « Pourquoi ne me battez« vous pas, moi le coupable? — Parce que tu es notre « seigneur, disaient les maîtres; mais nous battons ceux-ci « pour toi. Et ce doit être pour toi, si tu as noble cœur, « une douleur grande que d'autres portent la peine de tes « péchés. » Aussi, dit-on, le roi Conrad se gardait-il fort de pécher, par pitié pour ses compagnons. »

« A un certain roi naquit un fils. Les sages astrologues ordonnèrent qu'il demeurât dix ans sans voir le soleil. Alors le roi le fit nourrir et garder en de ténébreuses cavernes. Après le temps dit, il le fit amener dehors, et devant lui fit mettre maints beaux joyaux et maintes belles damoiselles, nommant tous ces objets par leurs noms, et disant que les damoiselles étaient démons. Et puis on lui demanda lequel de ces objets lui semblait plus plaisant. « Les dé« mons, » répondit-il. Alors le roi s'en émerveilla fort, disant : « Quelle chose c'est que tyrannie et beauté de « femme ! »

Au milieu d'une civilisation plus municipale que féodale, l'épopée chevaleresque ne pouvait être qu'un objet de curiosité, une œuvre littéraire à demi comprise ou singulièrement altérée. Elle fut dès le principe remaniée suivant le goût d'une société qui n'avait pas les traditions d'un monde de seigneurs. Ici d'abord, comme dans la poésie lyrique, il y eut une sorte d'invasion de la langue d'outremonts. Des poëtes français firent entendre dans les châteaux et dans les villes le récit des aventures de Charlemagne, de ses paladins, du roi Arthur et des chevaliers de

la Table-Ronde. Des Italiens, à leur tour, chantèrent en français les mêmes traditions fabuleuses. Il semblait que la langue française fût le seul véhicule possible de la pensée féodale, et que les deux langues d'oc et d'oïl, la dernière surtout, fussent l'idiome naturel de la chevalerie. Venise conserve én ses bibliothèques des monuments de cette poésie italo-française[1]. En est-il qui puissent être attribués avec certitude au XIII[e] siècle? Deux faits paraissent hors de doute : le premier, c'est qu'il n'y a pas de poëtes chevaleresques italiens antérieurs au XIV[e] siècle; le second, c'est que le roman chevaleresque en prose est antérieur aux poëmes. C'est le contraire de ce qui est arrivé en France; par le roman en prose la littérature chevaleresque semble avoir gagné droit de cité en Italie. « Vers d'amour et prose de romans, » a dit l'auteur de la *Divine Comédie*[2]. Ce n'est pas tout. Les romans en prose italienne ont été populaires; les poëmes chevaleresques ne sont pas parvenus à la popularité avant Pulci, Bojardo, et même avant Arioste.

D'où vient le succès de ces romans en prose, tels que les *Reali di Francia*, qui sont encore, bien que fort altérés entre les mains du peuple, de la *Tavola Rotonda* qui est aussi ancienne que la prose toscane, du *Lancillotto* que lisait Françoise de Rimini avec son amant et qui les perdit tous deux[3]? Rien ne diffère plus des épopées françaises que ces romans italiens qui en sont tirés. Les cadres, les noms, sont à peu près les mêmes dans les *Reali di Francia* que dans nos poëmes du cycle de Charlemagne; mais on s'y trouve en pleine Italie. Les aventures, les caractères des personnages, les détails, ne sont plus recon-

1. Voy. *Histoire poétique de Charlemagne*, par M. Gaston Pâris, *Sources italiennes*.

2. *Purgatoire*, chant XXVI.

3. Ce n'est pas seulement Françoise de Rimini qui a lu le *Lancillotto*: Dante fait une autre allusion plus piquante encore à ce roman condamné par une bulle pontificale de 1313, dans le XVI[e] chant du Paradis. Beatrice tousse à une erreur de son amant, comme la dame Maléhault toussa lorsqu'elle s'aperçut de la première faute de la reine Genièvre.

naissables : c'est un autre monde. Des miracles à chaque pas, tels que la lèpre de Constantin guérie par un prodige, une fournaise qui ne brûle pas sa victime, une épée bien affilée qui ne perce pas même l'épiderme, le tout grâce à une prière faite à propos, des légendes tirées des martyrologes, des coups de couteau, des reconnaissances pareilles à celles de Boccace, des intrigues de cour, des complots de domestiques, des histoires de gibet, des dévotions particulières à la Vierge, de bons tours joués au prochain et les éclats de rire qui s'ensuivent, voilà des marques assez manifestes du goût italien.

Quand le roman italien prit naissance, la faveur universelle était déjà aux poëmes de la Table-Ronde, où la chevalerie est galante, où la superstition est imaginative, où les enchantements ne semblent inventés que pour créer aux chevaliers un monde nouveau bien au-dessus du monde laissé au vulgaire. De ces conceptions les Italiens prirent les légendes, les ermites, les enchanteurs, les géants, surtout la galanterie. Déjà chez eux le mérite de l'homme se mesurait moins qu'ailleurs sur les grands coups de lance et sur les bons coups d'épée. Leurs poésies amoureuses montrent assez que les femmes étaient réputées les juges les plus compétents du mérite. Leurs romans enseignèrent l'art de plaire par les grâces de la personne et par la délicatesse de l'esprit ; la valeur ne venait qu'en second lieu, ou elle était même sous-entendue. Déjà, sauf les barons et châtelains, qui habitaient la campagne, les Italiens désapprenaient le métier des armes. Dès le XIII[e] siècle, Florence employait des mercenaires ; dès le commencement du XIV[e] elle traitait avec ses capitaines, non-seulement pour qu'ils eussent des hommes d'armes soudoyés, mais pour que ces hommes d'armes fussent appelés de l'autre côté des Alpes[1].

Les romans sur Arthur, Tristan et Lancelot plurent davantage dans les classes nobles et cultivées : Dante leur a fait l'honneur de se souvenir d'eux, ainsi que de la déroute

1. Voy. le traité passé avec Charles, duc de Calabre, fils aîné du roi Robert de Naples (1326), dans Ammirato, liv. VI.

de Roncevaux, et de l'expédition de Charlemagne, qu'il appelle *di Carlomagno la santa gesta*[1]. Mais le roman des *Reali di Francia* ne lui fournit rien. Il devait dédaigner cette suite de récits fictifs; le titre même de cet ouvrage pouvait lui rappeler d'amers souvenirs. Les Guelfes noirs, ses ennemis, n'appelaient pas autrement leurs protecteurs les princes de France. Lorsqu'ils contraignirent Florence de se mettre à la merci de Charles de Valois, ils donnèrent « le sang royal de France » pour garant de sa parole. Ce roman était-il conçu dans un esprit guelfe? La scène est le plus souvent dans la Romagne, qui est le foyer du guelfisme, et l'ouvrage paraît avoir pour but non-seulement d'amuser le lecteur, mais de l'intéresser aux destinées de la maison de France, et de justifier ses prétentions à une sorte d'empire universel, en la faisant descendre de Constantin. Ces circonstances feraient remonter ce titre populaire à la fin du XIII[e] siècle. Quoi qu'il en soit, il est la source la plus ancienne de l'épopée chevaleresque telle que la voulait l'Italie. Arioste a puisé à pleines mains dans ce répertoire varié, divertissant, et qui joint à ces causes de succès une langue naïve et gracieuse.

CHAPITRE IV.

DANTE. SA VIE ET SES OEUVRES DIVERSES.

Première période (1265-1290). — Deuxième période (1290-1302). Troisième période (1302-1321).

Première période (1265-1290).

« Il ne faut pas douter qu'il y ait eu des poëtes avant Homère[2]. » Cette opinion de Cicéron est appuyée sur le témoignage du bon sens et sur l'autorité même d'Homère

1. *Enfer*, XXI.
2. Cicéron, *Brutus*, chap. XVIII.

qui fait chanter des aèdes dans les festins d'Alcinoüs et dans ceux des prétendants de Pénélope. Dante Alighieri est un Homère sans le mystère de ses origines. Ses devanciers ne nous sont pas seulement connus par les jugements qu'il en porte et que nous avons indiqués. Nous les avons étudiés, d'abord, parce que ces sources premières sont toujours les plus sûres et les plus sincères — on y saisit, avant tout mélange, le goût et l'esprit de la nation — ensuite, parce qu'il importe d'effacer ce préjugé très-répandu encore, que Dante a formé la langue italienne. Il faut une nation pour créer une langue parlée; il faut des poëtes, des prosateurs, et avec cela des siècles, pour créer une langue littéraire. Dante lui-même nous apprend dans la *Vita nuova* que les écrivains les plus anciens dans la langue de *si* remontent à cent cinquante ans.

Mais si un seul homme, quelque soit son génie, ne peut créer une langue, même littéraire, il faut un homme, et il suffit de lui seul, pour créer une littérature nationale. Une littérature nationale existe du jour où les idées, les croyances, les passions d'un peuple entier, où l'histoire d'un grand pays revit dans l'âme d'un écrivain, où tout cela forme une image complète, un tableau durable. Ne croyons pas que les successeurs de Dante ne soient en rien nationaux, que l'histoire de la patrie italienne n'ait rien à voir en eux. On l'a pu dire; seulement c'est l'excès maladroit d'un patriotisme qui se mutile lui-même. Non, les croyances, la vie, les espérances de l'Italie, ne sont pas absentes de tant d'admirables esprits dont nous commençons l'histoire. Mais Dante est le poëte national : avant lui pas un esprit un peu vaste; après lui, si les hommes sont grands, les horizons sont étroits. Ici la poésie, là la science; ailleurs le plaisir ou le sérieux de la vie. Dante est universel : il suffit à la vie contemplative et à la vie active; il a charmé l'Italie tant que le goût d'un plaisir de l'esprit accompagné de travail ne l'a pas rebutée; il l'a nourrie et fortifiée particulièrement quand elle a eu besoin d'un aliment solide et proportionné à ses épreuves.

Dante, plus qu'aucun autre poëte italien, a été mêlé aux événements de son temps. Sa vie et ses œuvres se tiennent

si bien qu'il est impossible de les faire comprendre isolément. Elles composent trois périodes. Boccace, poëte, érudit et beau diseur, nous fait connaître la première, celle de la jeunesse et du poétique amour de Beatrice, et, comme c'est lui surtout qui a été lu et qui a mérité de l'être par l'agrément du récit, elle est la plus connue. La seconde, celle de l'homme d'État, nous échapperait presque entièrement sans Léonard Arétin, qui dédaigne la légende amoureuse du poëte autant que Boccace y attache d'importance, et qui ne voit rien de plus précieux dans une vie que la part prise au gouvernement de la république. Voilà ce qui rachète la brièveté un peu nue de sa notice, et son dédain pédantesque pour la latinité et pour la philosophie d'Alighieri. La troisième, celle de l'exil définitif et irréparable, nous serait à peu près inconnue sans les témoignages de Dante sur lui-même.

« Dans le milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai par une forêt obscure. » C'est le commencement du poëme de Dante; c'est aussi la date de sa naissance qu'il nous donne. Car nous savons par un passage de l'Enfer qu'il place en 1300 son voyage surnaturel, et par un autre du *Convito* que « le milieu du chemin de notre vie » est l'âge de trente-cinq ans. Il est donc né en 1265, à Florence, « dans le beau bercail où il dormit agneau, » où il espéra toute sa vie « retourner poëte, et sur les fonts de son baptême, prendre la couronne de laurier[1]. »

Ses aïeux étaient nobles et de la plus vieille souche florentine. Il en met dans les trois parties du monde futur, et prouve ainsi son impartiale sincérité. Dante, ou plutôt Durante Alighieri, né du sang florentin le plus pur, était Guelfe comme ses pères. A la bataille de Monte Aperti (1260), où les Florentins furent vaincus par les Gibelins chassés de leurs murs et par les troupes du roi de Naples Manfred, l'oncle de Dante, Brunetto Alighieri se fit tuer auprès du carroccio[2] dont la garde lui était confiée, et il y avait de son

1. *Paradis*, XXV.
2. Le *carroccio* était un grand chariot où le drapeau de la commune était hissé.

sang dans cette rouge Arbia que son neveu décrit d'un trait si simple et si vif[1]. Ils furent tous Guelfes et même entre les principaux. Deux fois la victoire des Gibelins les fit jeter dans l'exil. Sans être riches, ils avaient une fortune honorable, et lorsque un petit-neveu de Dante vint à Florence, Léonard Arétin, le biographe du poëte, lui montra les maisons qui lui avaient appartenu. C'était surtout pour le dépouiller de ces biens que ses ennemis demeurèrent implacables.

On sait par l'un des passages les plus intéressants de l'Enfer, au XV[e] chant, que Brunetto Latini fut le maître de Dante. « Vous m'enseigniez, lui dit Dante, comment l'homme se rend immortel. » Mais la mort du maître empêcha que les leçons ne fussent un secours bien efficace pour l'écolier. « Si je n'étais mort trop tôt, voyant le ciel si favorable à ton génie, je t'aurais soutenu et secondé à l'œuvre. » Dante apprit beaucoup par lui-même, et nous savons par son témoignage qu'il n'eut pas de maître dans la versification.

Un des faits les plus connus de la vie de Dante est l'amour dont il s'éprit à neuf ans pour la jeune Bice ou Beatrice Portinari, qui avait quelques mois de moins que lui. La très-gracieuse peinture que Boccace a tracée de cet amour entre deux enfants, a fait de Dante un héros de roman d'une invraisemblable précocité. Peut-être Boccace qui cherche trop le roman pour être cru entièrement sur parole, a-t-il arrangé cet épisode ; mais comment ne pas croire au fond de cette naïve histoire, lorsque Dante lui-même la raconte ainsi dans la *Vita nuova :* « Elle m'apparut presque au commencement de sa neuvième année, et je la vis quand j'avais à peu près neuf ans révolus. Elle m'apparut en un vêtement de très-noble couleur, simple, honnête, de teinte rouge, *sanguigno*, en corsage et parée à la manière qui convenait à ses tendres années. A ce moment, je dis en vérité que l'esprit de la vie qui demeure dans la plus se-

1. Lo strazio e 'l grande scempio
Che fece l'Arbia colorata in rosso. (*Enfer*, X.)

crète chambre du cœur, se mit à trembler si fort, qu'il se manifestait terriblement dans mes pulsations. Et tout en tremblant, il dit : *Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*[1]. Aussitôt l'esprit animal qui demeure dans la haute chambre où les esprits sensitifs portent leurs perceptions, commença de s'émerveiller vivement, et s'adressant particulièrement à l'esprit de la vue, dit ces paroles : *Apparuit jam beatitudo vestra*[2]. Alors l'esprit de nature, qui réside en cette partie où se fait notre nourriture, se mit à pleurer, et pleurant dit ces paroles : *Heu miser! quia frequenter impeditus ero deinceps*[3]. Depuis lors je dis qu'Amour fut seigneur de mon âme, qui fut aussitôt à sa disposition, et il commença de prendre tant d'assurance et de pouvoir sur moi, par la force que lui donnait mon imagination, qu'il me fallait être entièrement à son plaisir. »

On voit que ces esprits qui rappellent si directement les vers de Guido Cavalcanti et l'école dont faisait partie Dante, sont de la poésie et de la scolastique mêlées ; c'est un souvenir de l'enfance idéalisé par le poëte philosophe.

Après avoir lu la *Vie nouvelle* de Dante, il n'est pas possible de croire avec Filelfe, et avec Biscioni[4], que Beatrice ne soit qu'une allégorie de la science ou de la théologie. Suivant le dernier, les amours et les infidélités du poëte sont autant de passions intellectuelles pour diverses sciences ; les esprits vitaux, animaux, naturels, dont il parle, sont les combats que nous sentons en nous dans une étude difficile ; le salut dont Beatrice récompense le poëte, est le progrès dans la science ; le père de cette Beatrice théologique — car Dante parle de la mort du père de sa dame — n'est autre que le professeur de théologie qui vient à mourir. Biscioni a pourtant persuadé un critique de notre siècle, Gabriel Rossetti, qui a bâti sur cette idée un système tout

1. « Voici le Dieu plus fort que moi qui vient me prendre sous son empire. »

2. « La source de votre béatitude est apparue. »

3. « Hélas! malheureux, je serai souvent incapable d'agir désormais. »

4. Voy. Préfaces aux ouvrages de Dante en prose italienne.

politique. Beatrice n'est plus, il est vrai, la théologie, mais la puissance impériale appelée à réformer l'Italie. La Giovanna de Cavalcanti n'était pas autre chose, non plus que la Laure de Pétrarque, ou la Fiammetta de Boccace après elle.

Beatrice la puissance impériale ! Dante parle d'un *sirvente* à la louange des soixante plus belles dames de Florence, et Beatrice y occupe la neuvième place ; il la rencontre dans les rues de Florence. Quand elle répond à son salut, il est tout heureux, et la description de ce bonheur est peut-être la plus charmante page de la *Vita nuova.*

« Je dis que lorsqu'elle apparaissait de quelque côté, dans l'espérance de l'admirable salut, je ne connaissais plus d'ennemis ; et même je me sentais épris d'une flamme de charité qui me faisait pardonner à quiconque m'avait offensé, et qui m'aurait demandé une chose, quelle qu'elle fût, ma seule réponse eût été, *Amour*, avec un visage tout rempli d'humilité. Et quand elle arrivait à la portée du salut, un esprit d'amour, étouffant tous les autres esprits sensitifs, poussait au dehors les faibles esprits de la vue, et leur disait : « Allez honorer votre dame. » Et lui demeurait à leur place. Et qui aurait voulu connaître Amour, pouvait regarder le tremblement de mes yeux. Et quand elle m'accordait ce noble salut, loin qu'Amour pût voiler et modérer un bonheur au-dessus de mes forces, par l'excès de cette douceur, il devenait tel que mon corps qui lui appartenait tout entier, se mouvait comme un objet lourd et inanimé : il était manifeste qu'en son salut résidait ma béatitude, qui souvent passait et débordait la capacité de mon cœur[1]. »

Enfin Beatrice mourut le 9 juin 1290, ce qui apparemment ne peut être dit ni de la théologie, ni de la puissance impériale ; et, lorsque Dante la retrouve au Purgatoire, où

1. Il serait trop long de transcrire le touchant passage où le poëte a la vision anticipée de la mort de sa dame. Voy. *Vie nouvelle,* juste au milieu. On ne lira pas sans intérêt ce morceau pathétique dans la traduction que M. Sainte-Beuve en a faite dans ses *Consolations,* XVIII : *A mon ami Antony Deschamps.*

le symbole de la théologie et la femme aimée sont mêlés et confondus en une seule personne, que dit Beatrice ?

« Celui-ci fut tel en vertu, dans sa vie première, *Vita nuova*, que toute disposition saine eût produit en lui d'admirables effets ; »

« Mais la mauvaise semence et le défaut de culture rendent le terrain d'autant plus mauvais et sauvage qu'il a plus de vigueur. »

« Quelque temps je le soutins de mes regards, et lui montrant mes yeux respirant la jeunesse, je le menais avec moi tourné vers le droit chemin. »

« Aussitôt que je fus sur le seuil de la seconde vie et que je changeai d'existence, il ne fut plus à moi, mais il se donna à d'autres. »

« Quand je fus *montée de la chair à l'esprit*, quand beauté et vertu se furent accrues en moi, je lui fus moins chère et moins agréable[1]. »

La *Vie nouvelle* se termine par l'annonce d'une vision plus grande et plus merveilleuse que celles qui sont racontées dans cette œuvre. L'auteur fait entrevoir l'idée de l'apothéose par laquelle Beatrice devient, pour lui du moins, la science divine, la connaissance des choses célestes. Aussi dit-il qu'il se propose de ne plus parler de sa dame qu'il ne puisse le faire d'une manière digne d'elle. Il se consacre à des études qui l'en rendront capable : alors il pourra dire de cette personne des choses qui n'ont jamais été entendues. C'est la transition naturelle à la *Divine Comédie*.

Pour comprendre Dante et ses ouvrages, il importe de voir en lui autre chose qu'un poëte platoniquement amoureux. La première période de sa vie n'est pas seulement celle de l'amour, de la poésie et des arts, mais aussi celle des combats et de la guerre. Nous l'avons dit, Dante était Guelfe. On sait que ces noms de Guelfes et Gibelins vinrent de l'empire, aux destinées duquel l'Italie était attachée par

1. Ozanam a bien démêlé la double essence de Beatrice, réelle et idéalisée. Voy. *OEuvres*, édit. 1855, t. VI, p. 371-387.

un lien que le Saint-Siége relâchait, mais sans vouloir le briser[1]. Cependant rien n'est plus multiple et plus obscur que le sens de ces deux noms funestes qui ont fait le malheur du pays. Il y eut des Guelfes et des Gibelins à Florence à partir du commencement du XIIIe siècle : les noms seuls étaient nouveaux; la chose existait depuis les premiers temps de l'indépendance florentine. Les familles des seigneurs établis dans les châteaux, familles impériales et allemandes d'origine, se trouvant abandonnées à elles-mêmes, par suite de l'affaiblissement de l'empire, avaient brigué l'honneur de se mêler aux citadins obscurs des villes qui croissaient tous les jours en richesse et en force. Ces familles redoutables par leurs habitudes guerrières, puissantes par leurs domaines et par leurs propriétés de campagne, furent dans Florence le premier noyau du parti gibelin. La plus fière de toutes était celle des Uberti. Entre ceux-ci l'audacieux Farinata, se dressant hors de la tombe de feu, dans l'Enfer, interpelle Dante avec le dédain de la provocation, et, Gibelin jusque dans son infernal supplice, lui rappelle d'un air triomphant qu'il a exilé par deux fois les parents d'Alighieri. A quoi celui-ci, toujours Guelfe, répond que les siens lui ont rendu la pareille, et si bien que les Gibelins n'y sont pas revenus. Il fallut, pour dompter ces Uberti, raser leurs maisons, et c'est sur l'emplacement de leurs demeures princières, ou plutôt de leurs forteresses, que la république de Florence eut son *forum* ou sa *piazza*, devenue plus tard la place de la Seigneurie.

Autour de cette aristocratie d'origine étrangère et militaire vinrent se ranger des familles que les événements jetèrent peu à peu dans le gibelinisme. Primitivement les Guelfes étaient les chefs de la démocratie florentine, soutenant la cause des papes, dont ils invoquaient l'autorité dans le besoin, sachant très-bien leur résister, même les armes à la main, quand les papes n'épousaient pas leurs intérêts. A partir du jour où Naples fut entre les mains d'une dy-

1. On entend par Gibelins les partisans de l'empereur, et par Guelfes ceux du pape.

nastie française, celle-ci fut un autre allié puissant pour un parti qui avait de l'or et l'appui des classes populaires, mais qui était plus marchand que soldat. Les Gibelins, plus nobles, plus guerriers, mais moins nombreux, ne voulaient pas renoncer aux avantages du pouvoir. Comme tous les partis vaincus, ils comptèrent sur l'étranger et appelèrent les empereurs d'Allemagne. Ils couvraient cette sorte de trahison d'un prétexte de légitimité : le droit des empereurs à une certaine ombre de souveraineté n'était généralement pas contesté. A la fin du XIII[e] siècle, les Guelfes, ayant recours aux princes français, imitèrent les Gibelins ; ils employèrent les mêmes moyens sans avoir la même excuse ; et c'est à la suite de cet attentat contre la patrie que Dante fut sacrifié. Au fond, les Gibelins se disaient partisans de l'empire pour abattre leurs adversaires : leur esprit n'était pas moins municipal ni moins étroit que celui des Guelfes. La pensée de la monarchie universelle, tradition romaine, a été le rêve d'un très-petit nombre d'hommes supérieurs, saint Thomas, Dante et Pétrarque dans l'ordre philosophique, Charles-Quint et Napoléon dans l'ordre politique[1].

Le nombre des familles guelfes ou gibelines de Florence était presque égal ; sur deux ou trois cents maisons nobles et puissantes, les Guelfes n'en comptaient à peu près qu'un sixième. Mais le peuple, les *popolani*, était comme de coutume pour le parti plus national et pour les hommes qui s'éloignaient moins de sa classe et de sa condition sociale. Le nom même de Gibelin était synonyme de trahison et d'aristocratie tyrannique. Dante ne fut donc jamais Gibelin, il n'en accepta jamais le titre, il n'en conserva pas longtemps le drapeau, sous lequel les circonstances le contraignirent de se réfugier. Il fut un Guelfe modéré, patriote, que des Guelfes outrés, des *guelfissimes*, comme on dirait aujourd'hui, parvinrent à perdre, les uns par haine, les autres par cupidité. A Campaldino, dans la plaine où débouche l'étroite vallée du Casentin, le 11 juin 1289, Dante

1. Voy. Giusti, *Scritti vari*, p. 221, Firenze, 1863.

combattit les Gibelins, qui faisaient une nouvelle tentative pour rentrer, encouragés par les Vêpres siciliennes et par la mort de leur puissant ennemi Charlés d'Anjou. Au Ve chant du Purgatoire le poëte rappelle indiréctement qu'il prit part à cette bataille : il était parmi les *feditori*, ceux qui étaient chargés de l'attaque ; il avait vingt-quatre ans. Cette période de sa vie se termine par la mort de Beatrice, en 1290.

A cette première partie de la vie du poëte on ne peut rapporter d'autres ouvrages qu'une partie des *canzoni*, sonnets et ballades, qui sont environ au nombre de quatre-vingts, et composent son *canzoniere*. Son premier essai fut un sonnet sur une vision énigmatique rapportée au second paragraphe de la *Vie nouvelle*. Il avait alors dix-huit ans et proposait son énigme aux fidèles d'amour, comme on disait alors. Grand nombre de poëtes répondirent par d'autres sonnets, entre lesquels Dante distingua celui de Guido Cavalcanti qu'il appelle en ce passage « le premier de tous ses amis. » Ces problèmes amoureux étaient fréquents au XIIIe siècle ; il y en a dans notre Thibaut de Champagne ; on les appelait chez nous des *jeux-partis*. Les prétendues cours d'amour n'étaient pas autre chose.

Deuxième période (1290-1302.)

Léonard Arétin nous fait particulièrement connaître la seconde période de cette existence commencée avec des vers amoureux et finie dans l'angoisse perpétuelle de l'exil, la vie de Dante homme d'État : des recherches contemporaines dans les archives de Florence ont fait jaillir des lumières nouvelles sur cette partie de la carrière de Dante. Il se marie à l'âge de vingt-sept ans avec Gemma di (*fille de*) Manetto Donati, peut-être cette dame même qui au chapitre XXXVI de la *Vie nouvelle* a voulu consoler sa douleur. De cette femme et des sept enfants qu'elle lui donna, il n'a pas dit un mot : c'est un trait commun des poëtes italiens de garder, dans leurs œuvres, le silence sur leur vie de famille. En même temps il se livre aux études les plus

sérieuses et à celle qui effaçait alors toutes les autres par sa dignité, à la théologie.

Pour être plus qu'un simple étranger ou un hôte dans la république commerciale de Florence, il fallait compter parmi les membres des différents arts ou métiers. Dante s'inscrivit dans la corporation des médecins et droguistes: c'était un des sept *arts majeurs;* elle comprenait beaucoup d'hommes lettrés que leurs études ne rangeaient pas dans la corporation des juges et notaires; les négociants qui faisaient le commerce de l'Orient et qui trafiquaient des épices, des parfums, des couleurs, et même des pierres précieuses, y étaient affiliés. L'inscription dans l'un des *arts*, l'acquittement des taxes et des prestations de tout genre, la qualité de Guelfe et l'âge de trente ans, telles étaient les conditions pour exercer un droit politique. La troisième de ces conditions, qui était la plus importante, s'établissait par des moyens analogues à ceux par lesquels, du temps de notre première république, on obtenait le certificat de civisme, un scrutin secret, un registre permanent, appelé *lo specchio* ou miroir, qui revenait à un droit de *veto* accordé aux chefs du parti. De 1295 à 1301, Dante passa par les différents conseils de la république, dont les uns, les plus populaires, se tiraient au sort dans une bourse où étaient jetés les noms des notables entre les *popolani* ou démocrates, dont les autres, plus élevés, étaient formés des chefs ou consuls des métiers, ou des riches et des nobles du parti guelfe. L'an 1300, du 15 juin au 15 août, il fut un des six prieurs. Ces magistrats suprêmes de la commune conservaient leur pouvoir deux mois, durant lesquels la jalouse république ne leur permettait pas de sortir du palais de la Seigneurie. Ils étaient choisis par leurs prédécesseurs et par douze principaux citoyens : il avait alors trente-cinq ans, l'âge qu'il appelle le milieu du chemin de la vie, et c'était dans l'année même où il suppose qu'il fit son poétique et surnaturel voyage.

Pour l'honneur comme pour l'infortune du poëte, les deux mois de sa magistrature virent éclater une querelle qui renouvela dans la république le combat des Gibelins et

des Guelfes, celle des Noirs et des Blancs. Pistoie fut la source de cette guerre civile dont la contagion gagna Florence comme une épidémie de la démocratie toscane. « Ah! Pistoie, Pistoie! dit le poëte, que tardes-tu à te réduire en cendres, et à cesser d'être, puisque tu surpasses ton fondateur[1] en méchanceté? »

Les familles puissantes s'étant partagées entre les deux factions, les prieurs afin de rendre la paix à la ville ensanglantée par leurs combats exilèrent pour un temps les chefs de l'une et de l'autre. Parmi les blancs éloignés de Florence se trouvait l'ami d'Alighieri, le poëte Guido Cavalcanti, qui tomba bientôt malade et obtint la faveur de rentrer dans la ville. Ce fut là le motif qui appela sur Dante la haine des Noirs et surtout de Corso Donati leur chef, homme vindicatif et audacieux. Ils n'attendirent pas longtemps l'occasion de se venger. Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, surnommé Charles sans terre, traversait, quelques mois après, la Toscane, se dirigeant vers la Sicile, que la dynastie d'Anjou avait perdue. Il fut circonvenu par les Noirs qui lui persuadèrent, ainsi qu'au pape, que les Blancs n'étaient que des Gibelins dissimulés, ennemis de la papauté et de la France. Les prieurs nouveaux entrés en fonctions, pénétrant leurs desseins, envoyèrent à Boniface VIII une ambassade composée de quatre députés au nombre desquels était l'auteur de la *Divine Comédie :*

« Je vois un temps, dit le poëte au XX[e] chant du Purgatoire, où un autre Charles sort de France, pour se faire mieux connaître lui et les siens. »

« Il en sort sans armes et ne portant que la lance de Judas, avec laquelle il ouvre les entrailles à Florence. »

« Il n'y gagnera pas de terre, mais bien un fardeau de honte et de crime, d'autant plus lourd qu'il en fait peu d'état. »

Cette ambassade était pour Dante le commencement de l'exil. Durant son absence, Charles de Valois entra dans la

1. Catilina passe dans les romans italiens du moyen âge pour avoir fondé Pistoie, dont le territoire vit le dernier combat et la fin du célèbre conspirateur.

ville et prêta main-forte aux Noirs et à Corso Donati qui la mirent à feu et à sang. Dante s'était opposé, dans les conseils, au vote des sommes que les adversaires proposaient d'envoyer au Valois; il avait accepté la fonction de délégué près du pape pour le détourner des projets contraires à sa patrie. Il fut condamné (1302) à une amende de cinq mille florins payables en trois jours, faute de quoi ses biens devaient être pillés, détruits, confisqués (*vastentur, destruantur, et vastata et destructa remaneant in Communi*)[1]. Si l'amende était payée, il devait demeurer en exil hors de la Toscane durant deux ans; après cet intervalle de temps il était exclu pour toujours des charges et bénéfices. Pour toute raison et pour tout considérant de cet arrêt, il est dit qu'il est parvenu aux oreilles du *podestà*, le chef de la force publique, qu'en la qualité de prieur il s'était rendu coupable de gains illicites, de barateries et d'extorsions diverses. Ainsi des hommes qui se prétendaient des Guelfes plus purs, c'est-à-dire des patriotes plus éprouvés, s'efforçaient de déshonorer un grand citoyen, non contents de le dépouiller et de le forcer à goûter

« Combien est amer le pain d'autrui, et combien il est dur de monter et de descendre l'escalier de l'étranger. »

Le poëte se fait annoncer au chant XVIIe du Paradis, en termes éloquents, son exil qui est de deux ans postérieur à la date où il place son voyage dans le monde futur. Dino Compagni raconte que dans ces circonstances, plus de six cents citoyens furent jetés en exil et dispersés aux quatre coins du monde. Voici les paroles de ce dernier, témoin oculaire et historien fidèle : « Les Noirs firent de grands maux, exercèrent sur beaucoup de gens leurs violences et brigandages, volèrent les pupilles, dépouillèrent les faibles de leurs biens, les chassèrent de la cité, firent beaucoup de règlements nouveaux et à leur guise. Beaucoup de citoyens furent accusés et contraints d'avouer des conjurations qu'ils n'avaient points faites : ils furent con-

1. Archives des Réformations.

damnés en une amende de mille florins chacun. Quiconque ne se défendait pas était accusé, condamné par contumace en son avoir et en sa personne. Et au nombre de ceux-ci fut Dante Alighieri qui était en ambassade à Rome.... Quiconque obéissait payait, puis se voyait chargé de nouvelles accusations et chassé de Florence sans pitié.... Ni conditions, ni grâce, ni clémence, ne furent accordées à personne.» Quarante jours après, prenant l'état de contumace pour un aveu, *habitos ex contumacia pro confessis*, les Noirs firent condamner quinze de leurs ennemis, parmi lesquels était Dante, à être brûlés vifs, *igne comburatur sic quod moriatur*, dans le cas où ils tomberaient au pouvoir de la république *in fortiam Communis pervenerit*[1].

Les sept premiers chants de la *Divine Comédie*, la *Vie nouvelle*, deux livres du *Convito* ou *Banquet* et sans doute quelques *canzoni* d'un sujet philosophique, du genre de celles qu'il commente dans ce dernier ouvrage, telles sont les œuvres qui appartiennent à cette période. Nous parlerons ci-après de la grande œuvre de la *Divine Comédie*.

Des commentaires historiques sur quelques poésies forment la *Vie nouvelle*, œuvre gracieuse et originale, la première en date de toutes celles dont l'amour chaste et pur, sans fiction et réduit à lui-même, forme le sujet. Elle est de 1292. Le *Convito* pourrait se définir une débauche de philosophie scolastique sur trois de ses *canzoni* morales : il comprend quatre livres ou traités et devait en renfermer douze autres dont chacun était destiné à être le commentaire d'une canzone. Les idées de la *Vie nouvelle* et de la *Divine Comédie* s'y trouvent développées, souvent avec éloquence. Pétrarque écrivit rarement en prose et ne le fit jamais sans embarras ; mais la prose italienne n'attendit pas Boccace pour inscrire un premier nom sur la liste de ses maîtres. Cette gloire presque unique était réservée à Dante de donner à son pays la grande prose comme la grande poésie. Les deux livres du *Convito* qu'il écrivit à cette époque sont de 1297 et 1298.

1. *Archivio delle Riformagioni.*

Troisième période (1302-1321).

L'exil de Dante dura dix-neuf ans, mais il eut plusieurs phases. De 1302 à 1306 le poëte suivit la destinée de ses amis politiques; de 1306 à 1313 il en demeura séparé et vécut pour l'étude ou consigna dans ses écrits les vues politiques d'un gibelinisme rationnel qui n'appartient qu'à lui. De 1313 à 1321, ayant perdu tout espoir de rentrer dans sa patrie, il se résigna aux vicissitudes d'un exil éternel. Tant qu'il suivit les drapeaux des Blancs — Guelfes modérés — mêlés aux Gibelins, il parcourut les différentes contrées où le poussa la fortune de ces proscrits de différentes origines. Avec eux il assiégea, pour ainsi dire, Florence et guetta dans les villes gibelines de Toscane, dans le Casentin et dans la Lunigiane, les occasions de forcer les portes de la ville rigoureusement fermées aux exilés, ou plutôt aux citoyens sortis de la commune, aux *fuorusciti*; car c'était là le véritable nom des proscrits : ils sortaient de leur propre mouvement. Après chaque péripétie des guerres civiles, des centaines de citoyens, parfois suivis de leurs femmes et de leurs enfants, fuyaient en toute hâte les violences, la décapitation, le bûcher. Durant ces premières années, un des séjours temporaires du poëte fut Bologne, la ville savante. Il en fut chassé sans doute par un retour des Guelfes purs, alliés des Noirs de Florence : les victoires et les défaites des partis avaient souvent leur retentissement dans plusieurs villes, et les guerres civiles des communes se compliquaient par les alliances et les amitiés avec les autres communes.

Dante fait allusion à la rupture qui eut lieu entre ses amis politiques et lui, au chant XVII° du Paradis.

« Et ce qui sera pour toi le plus lourd fardeau, ce sera la compagnie méchante et insensée avec laquelle tu tomberas en cette vallée de douleurs. »

« Ingrate, folle, impie, elle se tournera tout entière contre toi; mais peu à peu ce sera elle, et non toi, qui se brisera la tête dans sa chute. »

« Le résultat de sa sottise bestiale te justifiera, te fera une gloire d'avoir créé pour toi seul un parti à part. »

Dante abandonna les Blancs, sans doute en 1306, à la suite d'une discórde du parti qui fit tomber entre les mains des Florentins le château de Montaccianico.

Quel est le parti à part que le poëte essaya de créer, en quittant les Blancs? Ce ne fut pas dans les rangs des Gibelins purs qu'il en chercha les éléments. Nous l'avons dit, ceux-ci n'avaient guère de principes[1] non plus que les Guelfes : ce n'étaient que des proscrits d'une autre date que les Blancs et qui s'appuyaient du secours de quelques familles seigneuriales ou des empereurs d'Allemagne. Dante se réfugia dans un gibelinisme à lui qu'il a exposé dans son traité *de la Monarchie* et dans son épopée, mais qui ne passa jamais de la théorie dans la pratique. Il concevait deux empires également divins sur la terre : l'un temporel, celui des empereurs, successeurs des Césars et des Constantins, suzerains des royautés, des républiques, des villes libres; l'autre spirituel, celui des papes, empire existant côte à côte avec le premier et lui conférant par l'onction le caractère sacré, vicaire perpétuel de Jésus-Christ, mais sans états proprement dits et sans force matérielle que celle que l'empereur mettrait à son service. Il rêvait un dualisme, comme disent les Allemands, la papauté associée à l'empire, comme l'âme est unie au corps. Ce n'est donc pas un adversaire de la papauté : mais il la condamne quand elle se ligue avec les Guelfes contre l'empereur, comme il condamne Guelfes et Gibelins quand ils portent la main sur la papauté. Boniface VIII, grand pape quoique sa mémoire ne soit pas populaire en France, causa la ruine et l'exil du poëte. Voici pourtant comme Dante parle, au chant XX[e] du Purgatoire, du traitement que firent subir au pontife les agents de notre Philippe le Bel :

« Je vois dans Alagna (Anagni) entrer la fleur de lis, et

1. On peut voir sur ce point Ozanam, *Œuvres complètes*, t. VI, édit. de 1855 : seulement cet écrivain voit trop longtemps des féodaux dans les Gibelins, p. 348 et plus haut.

le Christ captif dans la personne de son vicaire; je le vois couvert d'opprobre pour la seconde fois. »

« Je vois renouveler le vinaigre et le fiel, et de nouveau il meurt entre des larrons. »

« Je vois le nouveau Pilate si dur qu'il n'en est pas assouvi; sans forme de justice, il porte dans le temple ses avides désirs. »

« O Seigneur, quand aurai-je la joie de voir la vengeance qui se cache dans tes desseins secrets et apaise pour le moment ta colère? »

Ce n'était pas un pur Gibelin le poëte qui a placé au sommet de sa montagne du purgatoire, pour y faire le discernement des âmes des justes, la comtesse Mathilde, l'alliée fidèle de Grégoire VII, la première dont le nom ait exprimé dans l'histoire l'unité nationale italienne [1].

En 1309 Dante se voyant interdire, non-seulement le retour dans Florence, mais encore l'espoir d'y revenir par la force, quitta la Toscane et l'Italie même. Il vint à Paris dont l'Université avait alors une immense réputation; il entendit les leçons de Sigier de Brabant, lequel, dit-il au X[e] chant du Paradis, « professant dans la rue du Fouarre, mit en syllogismes des vérités odieuses. » Quelles étaient ces vérités odieuses, *invidiosi veri?* Les commentateurs les plus anciens, parmi lesquels le fils du poëte, Pietro di Dante (*fils de Dante*), donnent Sigier pour un professeur de logique ou de théologie. Faut-il croire avec Lombardi et sans preuves qu'il s'agit d'un enseignement sévère de la morale? Ne serait-ce pas plutôt de la théologie française et tenue à l'écart par les universités d'Italie? Nous voyons qu'un critique du XVI[e] siècle, Gregorio Giraldi, reproche à Dante sa théologie parisienne, et un autre, Benedetto Fioretti, plus connu sous le pseudonyme d'Udeno Nisieli, renouvelle ce reproche[2].

Des événements nouveaux qui s'annonçaient en Allema-

1. Voy. Tommaseo, *Dizionario estetico*, parte antica, p. 109.

2. *Ejus theologia Parisiensibus attribuitur*. Gregor. Girald. *Dialog. de poetis*. — Udeno Nisieli, *Proginnasmi*, p. 15. Firenze, 1620.

gne et en Italie, le rappelèrent de l'autre côté des Alpes. L'empereur Henri VII de Luxembourg venait de descendre des Alpes suisses en Italie (1311). Dante y courut et adressa aux princes et aux peuples d'Italie une lettre dans laquelle il développe quelques-unes des idées du traité *de la Monarchie*. Henri VII est loué comme un homme sage, juste, loyal et brave par le Guelfe Dino Compagni : dans sa modération, il refusait d'entendre parler d'aucun parti. « Il ne veut voir que des Guelfes, disaient les Gibelins ; il ne veut voir que des Gibelins, disaient les Guelfes. » Le pape Clément V placé sous l'étroite dépendance du roi de France favorisait cet empereur. Cependant il n'en fut pas plus heureux. Manquant d'argent comme tous les empereurs, les lenteurs d'un siége, une occasion manquée, des mouvements en Allemagne, suffisaient à rompre ses desseins. Les rois de Naples, Français de naissance et Guelfes d'intérêts, étaient pour l'empereur des adversaires redoutables, et pour les démocraties italiennes d'assurés défenseurs. Cependant le poëte avec toute l'impatience d'un exilé adressait des lettres à l'empereur pour gourmander son inaction, aux Florentins pour leur reprocher leur opiniâtreté rebelle. Dans les unes, il priait le prince d'appesantir son bras sur Florence, la vipère ingrate, le renard astucieux, la brebis malade qui infectait le troupeau entier de sa contagion. Dans les autres, après avoir dit que le pouvoir suprême, en vertu de l'histoire et de la révélation, appartient au roi des Romains — l'empereur n'était pas encore sacré — il menace les Florentins coupables de toute la colère de Henri VII et leur annonce les cruels châtiments qu'ils auront mérités. C'était la destinée des empereurs d'échouer dans l'entreprise de réunir l'Italie à l'empire. Après quelques tentatives douteuses, après s'être avancé jusque sous ces murs de Florence que la capitale de la Toscane vient d'abattre, Henri VII se retira, tomba bientôt malade et mourut à Buonconvento en 1313.

Le résultat de cette mort prématurée fut pour l'Italie la prédominance définitive des Guelfes, et pour le poëte la perte de tout espoir. Ayant blessé par ses manifestes élo-

quents ces Noirs détestés, à l'orgueil desquels il rendait injure pour injure, il fut excepté de la *réforme* ou amnistie de Bardo d'Aguglione en faveur des Blancs. Ses deux condamnations furent confirmées. Neuf cents autres proscrits partagèrent avec lui le privilége de cette implacable haine. Peu d'événements marquèrent désormais sa vie ; plus pauvre que jamais, il traîna son exil en Lombardie, en Toscane, dans la Romagne, partout où il trouvait des Gibelins pour le défendre et des princes ou seigneurs pour l'accueillir. On le trouve successivement à Gubbio chez Boson, et à Fonte Avellana dans un couvent de chartreux dont il décrit la situation aux vers 106-112 du chant XXI[e] du Paradis ; puis à Lucques, chez son ami Uguccione della Faggiuola, dont les troupes vainquirent à Monte Catini les Florentins (1314). Sans assister peut-être de sa personne à cette victoire, le poëte, qui avait cinquante ans, dut prendre part aux conseils et aux espérances des Gibelins. Par un troisième arrêt qui suivit cette défaite de ses ennemis anciens et de ses ennemis nouveaux, il fut condamné à perdre la tête par l'épée, *caput a spatulis amputetur ita quod penitus moriatur :* permission fut accordée à qui voudrait de l'offenser impunément dans ses biens et dans sa personne, lui et ses complices, afin qu'ils ne pussent se glorifier de leur contumace, *ne de eorum contumacia glorientur*. Cette fois la condamnation était aussi prononcée contre ses fils. Peu de temps après, les Florentins, vainqueurs et maîtres pour un instant de presque toute la Toscane, publièrent une amnistie presque aussi cruelle que leurs condamnations. C'était un de leurs usages, le jour de saint Jean, de faire grâce à des faux-monnayeurs et autres criminels en les offrant au patron de la ville. Les exilés obtinrent la permission de rentrer dans leur pays, à la condition de payer une certaine somme, et, avec une mitre en tête et un cierge dans la main, d'aller en procession derrière le char de la monnaie[1],

1. Cette monnaie, célèbre dans toute l'Europe sous le nom de *florin* qui lui venait du nom même de la ville, était placée sous l'invocation de saint Jean.

jusqu'au parvis de la cathédrale, pour y faire amende honorable de leurs crimes. Cette cérémonie s'appelait l'oblation.

Dante refusa une grâce accordée à ce prix, et voici des passages d'une lettre que dans cette occasion il écrivit à un religieux de ses parents :

« Est-ce là le glorieux moyen par lequel on rappelle Dante Alighieri dans sa patrie, après l'affliction d'un exil de près de trois lustres? Est-ce là le salaire de son innocence évidente pour tous? Voilà donc le fruit des sueurs et des fatigues studieuses? Loin de l'homme ami familier de la philosophie cette bassesse de se voir enchaîné comme un malfaiteur pour être racheté! Loin de l'homme qui a été le héraut de la justice l'idée de venir, lui l'offensé, vers ses offenseurs, comme vers des bienfaiteurs, payer un tribut! Ce n'est pas là le moyen de retourner dans la patrie, mon père. Si vous ou quelque autre en trouvez un qui ne flétrisse pas la réputation et l'honneur de Dante, je le prendrai sans hésiter. S'il n'y a pas de chemin honorable pour revoir Florence, je n'y rentrerai jamais. Hé quoi? ne pourrai-je, de quelque coin de la terre que ce soit, voir le soleil et les étoiles? Ne pourrai-je, sous toutes les régions du ciel, méditer ce qu'il y a de plus doux au monde, la vérité, sans devenir un homme sans gloire ou plutôt déshonoré aux yeux du peuple et de la cité de Florence? Le pain même, j'en ai la confiance, ne me manquera pas. »

De 1317 jusqu'à sa mort, Dante ne paraît avoir mis le pied ni en Toscane, ni dans l'Ombrie. Il vécut successivement chez Can della Scala, seigneur de Vérone, et chez Guido Novello da Polenta, seigneur de Ravenne, tous deux Gibelins, le premier surtout redouté pour sa puissance, le second attaché au poëte par des liens d'amitié et de parenté. Ces dernières années furent sans doute les plus calmes et les plus heureuses de son exil. Voici l'éloge qu'il fait du premier de ces deux protecteurs et de sa famille : il le met dans la bouche de son aïeul Cacciaguida au XVIIe chant du Paradis.

« – Ton premier refuge et ton premier asile sera la cour

toisie du grand Lombard qui sur l'échelle (*scala*) porte le saint oiseau[1]. »

« Il te regardera d'un œil si favorable qu'entre donner et demander, celui-là précédera l'autre, quoique d'ordinaire il vienne second. »

« Près de lui tu verras celui qui en naissant fut marqué si profondément du rayon de cette étoile du courage[2], que ses œuvres en seront tout éclatantes. »

« Les hommes ne s'en sont pas encore avisés, à cause de son âge tendre ; depuis neuf ans seulement ces sphères tournent autour de lui. »

« Mais avant que le Gascon trompe le noble Henri[3], brilleront des étincelles de sa vertu, qui saura mépriser l'argent et les périls. »

« Ses magnificences seront si connues que ses ennemis mêmes ne sauraient en tenir leurs langues muettes. »

« Réserve-toi pour lui et pour ses bienfaits; sa main changera le sort de bien des hommes, qui de riches deviendront pauvres ou réciproquement. »

De la maison de Can Grande et sans doute avec son consentement, il passa dans celle de Guido da Polenta à Ravenne, dès les premiers jours de l'année 1320. Il mourut en 1321, au retour d'un voyage qu'il fit à Venise pour représenter son nouveau seigneur près de la république. Jusqu'à la fin il conserva le désir, sinon l'espoir, de rentrer dans sa patrie. Dans le Paradis qu'il termina à Ravenne, au XXVe chant, sa pensée se reporte vers Florence dans ces pathétiques tercets :

« Si jamais il arrive que le poëme sacré auquel ont mis la main le ciel et la terre, si bien qu'il a fait durant tant d'années maigrir mon corps, »

« S'il arrive qu'il triomphe de la cruauté qui me ferme

1. L'échelle est le symbole héraldique de la maison *della Scala* de Vérone ou des Scaligers ; le saint oiseau est l'aigle, Can della Scala étant vicaire impérial à Vérone.

2. L'astre où sont placées les âmes qui ont brillé par le courage.

3. Le pape Clément V, qui, après avoir favorisé l'avénement de Henri VII, lui suscita des obstacles en Italie.

la porte du beau bercail où je dormis jeune agneau, détesté des loups qui me font la guerre; »

« Avec une autre voix, avec une autre toison, je retournerai poëte; et sur les fonts de mon baptême je prendrai la couronne. »

L'ambition du poëte et le noble orgueil du citoyen animèrent jusqu'à la fin ce grand esprit, qui résume dans sa personne et dans sa vie les destinées glorieuses et les longues infortunes de sa nation.

Cette troisième et dernière période de la vie de Dante fut la plus féconde. Il acheva le *Convito* en 1314. On pense que le traité latin sur la monarchie, *de Monarchia*, fut composé par lui durant le séjour de Henri VII en Italie, afin de seconder et de diriger au besoin les vues de l'empereur. Nous avons vu plus haut les idées politiques de Dante et son gibelinisme particulier. Nous ajoutons seulement ici que le système du *de Monarchia* a fait compter l'auteur de la *Divine Comédie* pour le premier des partisans de l'unité italienne. Le mot d'unité fut prononcé par Dante en particulier dans sa lettre aux Florentins, qui est de la même époque; mais il s'agit de l'unité dans la soumission au roi des Romains et dans la monarchie du monde chrétien. Le gibelinisme de Dante était une sorte de panacée politique avec laquelle il voulait guérir la maladie des discordes, opposant aux luttes municipales l'autorité de l'empereur. Le passage de la *Divine Comédie* où il fait le mieux connaître sa pensée, est celui où il s'écrie, dans le chant VI[e] du Purgatoire :

« O Albert Allemand, qui abandonnes cette Italie devenue indomptée et sauvage, et dont tu devrais enfourcher les arçons, »

« Qu'un juste jugement tombe du ciel étoilé sur ton sang; qu'il soit rare et solennel, afin que ton successeur en soit effrayé. »

« Car vous avez souffert toi et ton père, la cupidité vous retenant au loin, que le jardin de l'empire fût dévasté. »

« Viens voir les Montaigus (Montecchi) et les Capulets,

les Monaldi et les Filippeschi, homme sans souci; les premiers sont accablés déjà, les seconds tremblent. »

« Viens, homme dur, vois l'oppression de tes nobles et guéris leurs blessures : tu verras Santafior et la sûreté dont il jouit. »

« Viens voir ta Rome qui pleure, veuve, solitaire, et qui appelle jour et nuit : « Mon César, pourquoi n'es-tu pas « avec moi? »

« Viens voir comme les citoyens s'aiment, et si nulle pitié ne te touche, viens rougir de ta réputation[1]. »

Par suite de la mort soudaine de Henri VII, l'auteur dédia son livre *de la Monarchie* à Louis de Bavière. Nous avons parlé dans un chapitre précédent du *de Vulgari eloquio*, ou *de la Langue vulgaire*. Ce livre gibelin dont les Florentins seuls contestent l'authenticité, n'est pas achevé; l'auteur s'efforce d'ôter à Florence le privilége de la langue littéraire, qu'il appelle la langue des cours, *aulica*[2].

La *Divine Comédie* commencée à Florence est l'œuvre admirable, le fruit immortel de l'exil de Dante. L'année 1309 vit la publication de la première *cantique* (*cantica*) dédiée à Uguccione della Faggiuola, le premier chef gibelin sous lequel il avait servi lors de l'alliance des Blancs avec les anciens proscrits, et qu'il retrouva plus tard à Lucques. Le Purgatoire fut achevé avant 1317 et dédié à Moroello Malaspina, un des seigneurs de la Lunigiane. Enfin, Can Grande de Vérone eut la dédicace du Paradis, dont les premiers chants lui furent adressés avec une lettre où le poëte explique la pensée générale de son œuvre, et qui ne fut publié en entier qu'après sa mort.

1. Albert d'Autriche, empereur d'Allemagne durant l'année 1300 qui est celle du voyage de Dante dans le monde futur. — Les Montaigus et les Capulets, *Montecchi* et *Cappelletti*, familles gibelines de Vérone; Monaldi et Filippeschi, familles du même parti dans Orvieto. — Santafiore, comté du pays de Sienne, fief impérial.

2 Voy. plus haut, chap. I, p. 19.

CHAPITRE V.

DANTE. (*Suite.*)

Analyse de la *Divine Comédie.* — Conclusion philosophique et littéraire de la *Divine Comédie.*

Analyse de la *Divine Comédie.*

Il n'y a pas cent ans que la *Divine Comédie* était connue chez nous seulement par deux ou trois épisodes de l'Enfer, tels que ceux de Françoise de Rimini et d'Ugolin. De notre temps, l'admiration ou la curiosité du public s'est portée également sur les deux autres parties du poëme. Il convient, désormais, d'étudier l'ensemble de l'ouvrage et de mettre à profit tant d'études accumulées sur ce sujet par la critique. Nous nous efforcerons, dans les pages qui suivent, de présenter une analyse de cette épopée si remplie, quelques vues sur l'ensemble de l'œuvre, et un aperçu rapide de l'influence exercée par le poëte sur la littérature de son pays.

Une analyse de la *Divine Comédie* est obscure sans le secours d'un itinéraire du poétique voyage et du plan des trois parties du monde surnaturel qu'il décrit. L'enfer de Dante est un vaste entonnoir, formé de cercles concentriques divisés eux-mêmes en plusieurs régions, suivant l'espèce et l'énormité des péchés qui reçoivent là leur châtiment. Dante et son conducteur Virgile descendent, de région en région et de cercle en cercle, la spirale funeste qui conduit jusqu'au fond où séjourne Lucifer et qui est le centre même de la terre. Une marque entre autres de l'esprit qui a présidé à cette conception, associant l'idée morale et abstraite à l'idée matérielle et plastique, c'est que les deux poëtes voyageurs tournent toujours à gauche en descendant le long des parois du cône infernal. Au contraire, en montant par les divers degrés de la purification morale

et gravissant le long des flancs de la montagne du purgatoire, c'est toujours à droite qu'ils tournent. Soit que le côté droit fût dans l'esprit du poëte celui des auspices favorables, soit qu'il fût le chemin du salut, dans les deux sens, l'auteur se souvenait des croyances des anciens et de son guide même sur ce point. Au centre et dans le fond de cet entonnoir, Lucifer se trouve engagé par le milieu du corps, dans des roches qui le tiennent pour ainsi dire suspendu entre l'enfer et le vide correspondant qu'il faut remonter pour revenir à la lumière du jour. Au sortir de cet immense puits on est aux antipodes, au pied de la montagne du purgatoire, sur le sommet de laquelle fleurit l'éternel printemps du paradis terrestre. En tombant du ciel la tête la première, l'ange déchu, suivant le poëte, à la fin de son Enfer, fit une longue trouée dans le globe terrestre. Par une image grandiose, il suppose que la terre des antipodes s'enfuit devant le monstre et remonta dans notre hémisphère, « se faisant un voile de la mer » pour ne pas le voir. En même temps, la terre déplacée de l'autre côté du globe, par sa chute, se serait enfuie également et aurait formé la montagne du purgatoire.

Giambullari, l'Hérodote italien, historien et géographe très-savant du XVI[e] siècle, a dessiné ce plan : il fallait toute sa science en cosmographie pour interpréter les textes subtils dans lesquels il a plu au poëte d'en déposer les linéaments. Grâce à certaines données du poëme et à un calcul de proportions, il est parvenu à mesurer la profondeur de l'enfer et la hauteur de la montagne du purgatoire : il croit pouvoir assurer que celle-ci a 3250 milles en ligne verticale, et l'enfer environ la moitié, puisqu'il n'occupe que la moitié du vide dont les matériaux expulsés ont formé la montagne. Celle-ci est placée par le poëte à 32 degrés de latitude méridionale, et à 114 degrés de longitude des îles Canaries, en allant vers l'ouest. Enfin, il suppose qu'elle est diamétralement opposée à la montagne de Sion ou de Jérusalem, en sorte que suivant ses notions en cosmographie elles ont exactement le même

horizon[1]. Si l'on songe que c'était une opinion reçue par des philosophes du moyen âge que le purgatoire et le paradis terrestre étaient aux antipodes, tellement que cette idée ajoutait aux craintes des compagnons de Christophe Colomb, nous avons dans ce plan même la preuve que la *Divine Comédie* résume la science contemporaine avec une subtilité scolastique et avec l'ingéniosité moderne, qu'elle est jetée sur le passage même des temps anciens aux temps nouveaux, qu'elle allie, suivant l'expression de Niccolini, la force d'une barbarie relative qui cesse aux grâces de la civilisation qui commence. Quant au paradis, les localités, si l'on peut s'exprimer ainsi, en sont plus idéales. Le poëte accompagné, emporté par Beatrice, passe d'une sphère à l'autre et visite les constellations où il range les bienheureux suivant la nature de leurs vertus : il n'avait ici qu'à suivre fidèlement les rêves de l'astrologie, et à mettre dans la planète de Mars les âmes guerrières, dans celle de Vénus les héros de l'amour, dans Jupiter les rois, dans Saturne les contemplatifs; ainsi pour le reste. Nous ne savons si Goethe possédait une connaissance complète du plan de cette œuvre extraordinaire : qu'aurait-il dit de cet abus manifeste du talent plastique, lui qui blâme la construction de certaines parties de l'enfer comme trop réelle[2]?

Sur les traces de Dante, mais plus rapidement que lui, entreprenons le mystérieux voyage. Quand les anciens racontaient la descente d'un mortel aux enfers, ils ménageaient une transition entre ce monde et l'autre. Her l'Arménien, dans Platon, est laissé pour mort sur un champ de bataille; son âme, dégagée quelque temps des

1. Voy. Giambullari, *l'Inferno di Dante* et le recueil des *Prose fiorentine*, lezione prima. Pour arriver à ces résultats, l'ingénieux et patient commentateur s'est servi surtout des passages suivants de Dante : Enfer; ch. XXVI, vers 133, et ch. XXXIV; Purgatoire, ch. IV, vers [illegible], 67 et 89; Purgatoire, ch. II, vers 1 et suiv.; *Ibid.*, ch. IX, vers 1; *Ibid.*, ch. XV, vers 1; *Ibid.*, ch. XXVIII, vers 97.

2. Voy. les opuscules de Goethe sur Dante non traduits jusqu'ici, et qu'il ne faut pas confondre avec les *Conversations d'Eckermann* où il n'a que des éloges pour Dante et pour la largeur de son talent.

liens du corps, visite le royaume des ombres. Entre l'arrivée d'Énée aux rivages de Cumes et son excursion aux enfers, il y a le sanctuaire de la Sibylle et le bois de l'Averne. Mais au moyen âge la vision est dans les croyances, dans les mœurs, et Dante commence simplement par ces mots: « Dans le milieu du chemin de notre vie, je me trouvai en une forêt obscure, ayant perdu le droit chemin. » Il se dirige vers une côte dont la hauteur est illuminée des rayons du soleil. Trois bêtes menaçantes lui barrent successivement le chemin, une panthère, un lion et une louve. Il reculait vers la forêt obscure, quand Virgile lui apparaît et s'offre à lui pour le conduire. Beatrice, qui a vu d'en haut les angoisses de son poëte, lui envoie ce guide qu'il aime.

« Par moi l'on va dans la cité des souffrances, par moi l'on va dans l'éternelle douleur, par moi l'on va chez la race des damnés.... »

« Avant moi rien n'était créé que les choses éternelles, et je dure éternellement. Laissez toute espérance vous qui entrez. »

Telle est l'inscription lue sur la porte de l'enfer. On entend sur le seuil le bruit des gémissements et les cris qui sortent de l'abîme. Grâce à Charon qui se retrouve ici sous la forme non plus d'un dieu, mais d'un démon, Dante et son guide parviennent au premier cercle, celui des âmes qui n'ont pas reçu le baptême, ou qui n'ont fait ni bien ni mal. Par un compromis entre le théologien et le poëte, il invente ici un terrain neutre, un séjour honorable pour les grands païens de l'antiquité.

Le second cercle contient les sensuels : un tourbillon les bat sans cesse au milieu des ténèbres. C'est ici qu'il rencontre les deux victimes célèbres de l'amour, Francesca de Rimini et Paolo, son beau-frère; c'est ici qu'est l'un des deux épisodes les plus fameux de l'épopée.

« La terre où je naquis est située sur le rivage où le Pô descend pour se reposer avec les fleuves qui le suivent. »

« L'amour, qui se prend vite à un noble cœur, enflamma celui-ci pour une beauté que je n'ai plus, et je pleure encore la manière dont je la perdis. »

« L'amour qui n'exempta jamais une personne aimée d'aimer à son tour, m'attacha si fort au plaisir de celui-ci que, comme tu le vois, il ne me peut quitter encore. »

« L'amour nous conduisit à une mort commune : le cercle de Caïn[1] attend celui qui nous ôta la vie. Telles furent leurs paroles. »

« Quand j'eus entendu ces âmes blessées, je penchai la tête et la tins baissée, en sorte que le Poëte me dit : « Quel « est ton souci? »

« Quand je pus répondre, je dis : « Hélas! combien de « doux pensers, combien de délires les menèrent au pas « douloureux! »

« Puis je me retournai vers eux, et je parlai et je dis : « Francesca, tes martyres me font verser des larmes de tris- « tesse et d'attendrissement. »

« Mais, dis-moi, au temps des doux soupirs, à quelle occasion et comment Amour vous accorda-t-il de connaître vos désirs hésitants? »

« Et elle à moi : « Point de douleur plus grande que de « se rappeler le temps heureux dans le malheur! Ton maître « le sait bien. »

« Mais si ton vœu est de savoir la première origine de notre amour, je ferai comme celui qui pleure et parle à la fois. »

« Nous lisions un jour par divertissement l'histoire de Lancelot, comment amour le saisit : nous étions seuls et sans défiance. »

« Plusieurs fois cette lecture anima nos yeux et fit pâlir notre visage; mais ce fut un seul passage qui triompha de nous. »

« Quand nous lûmes le baiser de l'amant déposé sur le doux sourire de l'amante, celui-ci qui jamais ne me quittera, »

« Baisa mes lèvres en tremblant. Le livre et son auteur

1. Cercle de l'enfer où sont les fratricides. Paolo fut tué par son frère Gianciotto, l'époux de Francesca.

fut notre Galéhault complaisant. Ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant. »

« Tandis que l'un des esprits parlait ainsi, l'autre pleurait si fort que de pitié je m'évanouis comme si j'allais mourir, »

« Et je tombai ainsi qu'un corps inanimé tombe. »

Le troisième cercle est destiné à punir une autre espèce de sensualité, la gourmandise. Les coupables y reçoivent sans relâche une pluie éternelle, froide et pesante; ils sont écorchés, déchirés, écartelés par Cerbère, dont la description est un chef-d'œuvre d'horreur. Plutus, démon de la richesse, préside au quatrième qui renferme les avares et les prodigues. Il fallait que l'habitude de l'allégorie fût devenue comme une seconde nature dans les esprits du temps pour que le supplice froidement ingénieux de ces damnés ne fît pas sourire les lecteurs. Avares et prodigues forment deux troupes distinctes qui courent à l'encontre l'une de l'autre et s'entre-choquent dans une mêlée où les premiers conservent un fardeau qu'ils portent, et les seconds le laissent tomber. Ils se retournent ensuite pour recommencer l'étrange supplice.

Des âmes fangeuses s'agitent dans un marais qui est le Styx et qui couvre le cinquième cercle, celui de la colère. Le Lapithe Phlégias, autre souvenir de l'Énéide, est le batelier de cette eau impure. Il passe à travers le Styx ceux qui doivent entrer dans la cité de Dité. Ici le plan de l'enfer présente un aspect nouveau : au centre du marécage s'élève une forteresse qui sépare à jamais les damnés de l'intérieur de ceux du dehors, limite redoutable entre deux régions du mal. La progression des supplices est calquée sur celle des crimes et le plan du poëte suit le plan de la morale du temps. Les incrédules occupent le sixième cercle, qui est la première enceinte de la cité de Dité. Les damnés y trouvent leur châtiment dans des tombes enflammées. L'auteur y voit deux matérialistes ou épicuriens célèbres de Florence, Cavalcante, le père de son ami, et Farinata degli Uberti, le fier Gibelin qui sauva la ville de la destruction.

Les violents sont relégués dans le septième cercle. Lors-

qu'ils ont attenté à la vie de leurs semblables, ils sont plongés dans un lac de sang; lorsqu'ils se sont donné la mort à eux-mêmes, ils sont enfermés dans l'écorce d'arbres animés qui gémissent sous la main qui les blesse; lorsqu'ils ont fait violence à la nature par leur audace ou leurs débordements, ils souffrent sous une pluie de feu. Un de ces arbres sert de prison à Pierre Des Vignes, le secrétaire de Frédéric II qui mourut en se brisant la tête contre les murs de son cachot. La pluie de feu indique le crime dont le poëte n'a pu laver son maître Brunetto Latini.

Descendons dans le huitième cercle, celui de la fraude: il est composé de dix enceintes appelées *Male bolge*, fosses maudites, et contient dix espèces de criminels, séducteurs, flatteurs, simoniaques, etc. Cette partie est la plus considérable de la longue description de l'enfer, puisqu'elle va du chant XVII[e] au XXXI[e]. Parmi ces fosses on peut s'arrêter à celle des concussionnaires et des mauvais ministres: c'est l'enfer grotesque. Les démons Calcabrina, Libicocco, Draghinazzo, Graffiacane, Farfarello et tout le reste de la bande, plongent les âmes dans une poix bouillante. La gravité ne permet pas de dire avec quelle trompette Malacoda, leur chef, donne le signal.

Les supplices décrits par Dante sont une des marques de la puissance de son imagination. La mémoire ne peut oublier ni le châtiment des hypocrites qui portent des chapes de plomb écrasantes, dorées et toutes luisantes par dehors, ni celui des simoniaques enfoncés dans le roc jusqu'aux jarrets; leurs pieds seuls sont en dehors et flamboient sans cesse. Un des passages les plus merveilleux d'énergie est la description de la métamorphose d'un homme en serpent. On trouvera au chant XXV[e] ce morceau où le poëte a voulu engager la lutte avec Ovide. Les traîtres habitent le neuvième et dernier cercle du puits de Satan gardé par des géants et divisé en quatre enceintes, la *Caïna*, celle de Caïn ou des traîtres à leurs parents, l'*Antenora*, celle d'Anténor ou des traîtres à leur patrie, la *Tolomea*[1], celle de

1. Anténor, suivant Dictys de Crète et Darès de Phrygie, deux au-

Ptolémée ou des traîtres qui ont abusé de la confiance de leur victime, la *Giudecca*, celle de Judas ou des traîtres à Dieu. Parmi les traîtres à la patrie et dans la glace où ils sont pris et enchaînés, le poëte aperçoit un damné qui ronge la tête d'un autre. C'est Ugolin della Gherardesca, qui mourut de faim avec ses deux fils et ses deux petits-fils dans une tour de Pise où il avait été enfermé par son ennemi l'archevêque Ruggieri. Ce morceau, d'une effrayante beauté, est le second des deux chefs-d'œuvre dont nous avons parlé.

« Ce pécheur releva la bouche de l'horrible repas, s'essuyant aux cheveux de la tête qu'il avait rongée par derrière. »

« Puis il commença : Tu veux que je renouvelle la douleur qui m'oppresse le cœur, rien que d'y penser, avant que j'en parle. »

« Mais si mes paroles doivent être des semences d'infamie pour le traître que je ronge, tu me verras à la fois parler et pleurer.... »

« Tu dois savoir que je fus le comte Ugolin et celui-ci l'archevêque Ruggieri. Je te dirai pourquoi je suis à cet homme un si cruel voisin. »

« Que par l'effet de sa perfidie, me fiant à lui, je fus pris et condamné à mourir, il n'est pas besoin de le dire. »

« Mais ce que tu ne peux avoir entendu, combien ma mort fut cruelle, tu vas l'entendre et tu sauras si je dois être son ennemi. »

« Un trou de la sombre cage qui a reçu de moi le nom de Tour de la Faim et où d'autres encore doivent être enfermés, »

« M'avait par son ouverture montré plusieurs lunes déjà, quand je fis un triste songe qui me déchira le voile de l'avenir. »

« Je crus voir celui-ci, comme maître et seigneur, chassant le loup et les louveteaux par la montagne qui empêche les Pisans de voir Lucques. »

teurs beaucoup lus au moyen âge, trahit les Troyens. Ptolémée, roi d'Égypte, trahit Pompée qui se réfugiait dans son royaume.

« Il avait lancé en avant les Gualandi, les Sismondi, les Lanfranchi, avec des chiens maigres, ardents, agiles. »

« Une petite course fatigua le père et les fils, je crus les voir déchirer à belles dents. »

« Quand je fus éveillé avant l'aurore, j'entendis pleurer dans le sommeil mes enfants qui étaient avec moi, et demander du pain. »

« Tu es bien cruel, si déjà tu ne t'affliges, prévoyant ce qui s'annonçait à mon cœur; et si tu ne pleures, de quoi es-tu capable de pleurer? »

« Déjà ils étaient éveillés, et l'heure approchait où le repas nous était habituellement servi, et le songe faisait concevoir à chacun de nous des doutes. »

« Et j'entendis clouer la porte au bas de la terrible tour : je regardai mes enfants dans les yeux sans dire mot. »

« Moi je ne pleurais pas : j'étais devenu comme de pierre; mais ils pleuraient, eux, et mon petit Anselme dit : « Comme tu nous regardes, père, qu'as-tu donc? »

« Cependant je ne versai pas de larmes, je ne répondis pas de cette journée, ni la nuit suivante, jusqu'au lever d'un nouveau soleil. »

« Quand un peu de lumière fut entrée dans la douloureuse prison et que j'eus aperçu dans quatre visages l'image de ma propre misère, »

« De douleur je me mordis les deux mains. Eux, pensant que je le faisais par besoin de manger, se levèrent aussitôt »

« Et dirent : « Père, nous souffrirons beaucoup moins « si tu manges de notre chair : tu nous as donné ce misé- « rable corps, reprends-le. »

« Je me contins pour ne les rendre pas plus malheureux. Ce jour et le suivant nous demeurâmes tous muets. Ah! terre inflexible, pourquoi ne t'ouvris-tu pas? »

« Quand nous fûmes au quatrième jour, Gaddo se jeta tout raide à mes pieds, disant : « Mon père, ne viendras- « tu pas à mon secours? »

« Il mourut là-dessus, et de même que tu me vois je vis

tomber les trois autres un à un, entre le cinquième et le sixième jour. Alors je me mis, »

« Aveugle déjà, à les chercher tous à tâtons, et deux jours je les appelai après leur mort. Puis la faim eut plus de force que la douleur. »

Au centre du neuvième cercle et de tout l'enfer est Satan. Le grand poëte du moyen âge s'est bien gardé de donner la beauté au prince des démons : c'eût été un démenti à l'art gothique tout entier. Le Satan de Milton est d'ailleurs placé à une époque bien plus reculée ; on peut supposer que venant de déchoir du rang des anges il conserve dans sa beauté sombre un rayon de sa primitive gloire. De plus, Milton est un esprit composite tenant partout un milieu entre la doctrine puritaine et l'art païen de l'antiquité. Le Satan d'Alighieri a trois têtes, l'une rouge, l'autre jaune, la troisième noire ; il pleure de ses six yeux et agite deux grandes ailes sans plumes, semblables à celles d'une immense chauve-souris. La bouche rouge dévore Judas, les deux autres Brutus et Cassius. Pourquoi les derniers des Romains sont-ils assimilés à Judas ? Ils ont trahi César, crime irrémissible dans la doctrine de l'auteur du *de Monarchia :* après les déicides les régicides.

Parvenus au fond, Virgile et Dante se retournent, mettant la tête où ils avaient les pieds et remontent de l'autre côté de la terre vers la lumière.

Par respect pour un vers célèbre de Virgile et sans offenser la théologie, Dante prépose Caton à la garde des enceintes qui entourent le purgatoire. Elles sont au nombre de quatre. Les contumaces de l'Église occupent la première : le poëte veut ménager une chance de salut à ceux qui, tels que Manfred l'excommunié, se sont repentis avant la mort. La deuxième enceinte est le séjour de ceux qui ont remis jusqu'à la fin le soin de la pénitence. Ceux qui ont péri de mort violente attendent dans la troisième : parmi eux est Sordello, le poëte mantouan, avec lequel Dante se souvient du doux nom de leur patrie commune, et cette idée touchante lui inspire une belle digression sur l'Italie esclave, hôtellerie de douleurs ; Dieu négligé pour

les lettres, pour les armes, pour le gouvernement, en un mot pour la gloire, telle est la faute qui fait ranger les derniers dans la quatrième.

Sept plates-formes circulaires tournent autour de la montagne du purgatoire; chacune d'elles est un lieu de purification pour un des péchés capitaux; elles se succèdent dans le même ordre que ces péchés dans la doctrine de saint Grégoire le Grand et de saint Thomas. Si Dante a suivi la théologie parisienne, ainsi que le lui reprochaient les critiques minutieux du XVI[e] et du XVII[e] siècle, ce n'est pas au moins dans l'ordre des péchés expiés au purgatoire. Suivant une ingénieuse remarque du philosophe Schelling, l'Enfer est la partie la plus plastique du poëme. En traversant une obscurité traversée seulement par de livides rayons et des flammes infernales, le poëte décrivait plutôt des formes et des figures que des couleurs. Le purgatoire de Dante, tout éclairé de rayons célestes, mais de rayons où se mêle en quelque sorte un peu de matière, est riche de couleurs et plein de reflets. Tout y est pittoresque, les pénitences mêmes imposées aux pécheurs. L'orgueil est puni par de lourds fardeaux qui font ressembler les âmes à des cariatides dont les genoux touchent la poitrine. Les envieux ont les paupières percées et cousues d'un fil de fer comme l'épervier non encore dressé à la chasse; la colère est plongée dans une fumée noire comme une nuit sans étoiles; l'avarice est couchée la face contre terre. La montée du purgatoire est un changement perpétuel de sites et de paysages; et quand le poëte parvient au fleuve du Léthé, il communique à ses couleurs un éclat presque surnaturel. Rien n'égale la fraîcheur de son paradis terrestre, et son chef-d'œuvre est le portrait de sa Beatrice dans une nuée de fleurs, portant un voile blanc sur son manteau vert et sur sa robe de pourpre.

Dante s'associe lui-même aux expiations du Purgatoire et son poëme devient l'histoire de sa propre sanctification. Sur le seuil formé d'une pierre de diamant il rencontre un ange qui, avec la pointe d'une épée, lui trace au front sept fois la lettre P, symbole du péché; puis chacun de ces

stigmates est effacé d'un coup d'aile par les anges qui président aux purifications successives.

Quelles que soient la grâce et la douceur que désormais répande la plume du poëte sur ces descriptions, ses jugements ne perdent rien de leur âpreté ni ses colères de leur éloquence enflammée. C'est dans l'enceinte de l'avarice qu'il place le vieil ancêtre des rois de France, Hugues le Grand. Le discours de celui-ci au poëte qu'un de ses petits-fils doit jeter dans l'exil est une des plus curieuses pages de ce poëme.

« Je suis la racine du méchant arbre qui répand son ombre funeste sur toute la chrétienté, si méchant que rarement un bon fruit s'en détache. »

« Mais si Douai, Gand, Lille et Bruges pouvaient, prompte en serait la vengeance. Et je la demande à Celui qui juge tous les hommes. »

« Je fus appelé dans ce pays Hugues Capet; de moi sont nés les Philippes et les Louis; par qui maintenant la France est gouvernée. »

« Je fus le fils d'un boucher de Paris. Quand les rois anciens vinrent à manquer tous, sauf un seul revêtu de la robe grise[1], »

« Je trouvai dans mes mains le frein du gouvernement de ce pays, et assez de puissance acquise, assez d'amis »

« Pour que la tête de mon fils fût promue à la couronne devenue veuve, et il fut le commencement de la race sacrée de ceux-ci. »

« Tant que la grande dot de Provence[2] n'ôta pas la pudeur à mes descendants, ils valaient peu, mais ils ne firent pas le mal. »

1. Charles de Lorraine, dernier Carolingien enfermé dans un cloître.

2. S'il faut entendre par *Provence* la même contrée qui avait ce nom avant la révolution, le poëte voudrait parler ici de l'héritage que reçut de son beau-frère Raymond de Provence, Charles d'Anjou, frère de saint Louis et plus tard roi de Naples et de Sicile. S'il faut entendre ce nom géographique dans un sens étendu comme le font un grand nombre des historiens du temps, il s'agit ici de la succession de Raymond comte de Toulouse, qui, après la guerre des Albigeois, vint à Alphonse autre frère de saint Louis, lequel épousa la fille unique de Raymond.

« Avec cet héritage commença la rapine aidée de la force et du mensonge; plus tard et par pénitence ils prirent le Ponthieu, la Normandie, la Gascogne. »

« Charles vint en Italie; par pénitence encore il fit de Conradin une victime, et puis, envoya au ciel Thomas d'Aquin, toujours par pénitence. »

Ici sont placés les vers sur Charles de Valois, cités plus haut. Hugues continue en ces termes :

« Un autre Charles déjà sorti de France, fait prisonnier sur son navire, vend sa fille et en fait marché comme les corsaires font des esclaves[1]. »

« O avarice, que peux-tu faire de plus? Tu as si bien gagné mon sang qu'il ne tient plus compte de la parenté. »

Suivent les vers sur Boniface VIII et sur l'attentat d'Anagni que nous avons déjà rapportés.

Le purgatoire se termine sur une vision du triomphe de l'Église, tel qu'il est représenté parfois sur les vitraux de nos cathédrales[2]. Ce morceau symbolique, tiré d'Ézéchiel et de saint Jean, est comme l'apocalypse de Dante.

Jusqu'à cette limite Virgile a conduit le poëte, et Stace s'est joint à eux. Stace avait l'admiration particulière du moyen âge; Dante s'est plu à faire de lui un chrétien honteux expiant dans le purgatoire la faute d'avoir caché sa foi. Il l'a bien cachée sans doute, car il est malaisé de savoir les causes de l'exception faite en sa faveur. Désormais Beatrice à la fois aimée comme femme et adorée comme symbole de la science divine, voilà désormais le guide du poëte. Qu'on se figure le ciel de Ptolémée : la terre immobile au centre et les cieux tournant au-dessus d'elle; après la région de l'air celle du feu, puis les sphères des sept planètes ou astres[3]; au-dessus de ces sphères, la huitième, celle des étoiles fixes; enfin la sphère du premier mobile

1. Charles II, roi de Naples, fait prisonnier dans une bataille navale par Roger de Loria, sortit de prison en 1288, grâce à une rançon obtenue d'Azzo VI d'Este, marquis de Ferrare, qui devint son gendre.

2. Didron, *Iconographie chrétienne,* les vitrages de Notre-Dame de Brou.

3. Les deux noms sont synonymes dans cet ouvrage.

et l'empyrée: dix ciels concentriques et superposés où les corps célestes sont entraînés dans un mouvement d'autant plus rapide qu'ils sont plus éloignés de la terre : tel est le plan du paradis dantesque. Plus de couleurs, plus de rayons réfléchis ; tout est lumière, harmonie céleste et pure musique : les âmes elles-mêmes sont des points brillants et reçoivent le nom de lumière. Le poëte, suivant l'expression de Schelling, s'élève graduellement à l'intuition de la divine substance.

La même force qui emporte les astres soulève le corps de Dante, le ravit aux cieux sans qu'il ait conscience de son mouvement. Par une conception des plus poétiques, Beatrice, devenant toujours plus belle et plus divine, est pour lui la seule mesure du chemin qu'il parcourt. Il commence par la lune qui conserve quelques-uns des priviléges de la Diane du paganisme : elle est habitée par les âmes qui après avoir fait vœu de virginité ont été contraintes d'y renoncer. La sphère de Mercure est le ciel des âmes actives et fortes qui cherchèrent la gloire et servirent la patrie. Une d'entre elles adresse la parole à Dante et raconte l'histoire de l'aigle romaine chère au souvenir du poëte impérial. La planète de Vénus recueille les âmes qui de l'amour terrestre se sont élevées à l'amour divin. C'est dans la sphère même du soleil que Dante rencontre les saints docteurs. Parmi eux Thomas d'Aquin lui montre les maîtres les plus illustres de la scolastique, et parmi eux « la lumière de Sigier », dont le poëte plus tard suivra les cours à Paris, assis sur la paille qui a fait donner son nom à la rue du Fouarre[1]. Au milieu d'une croix lumineuse inscrite dans la sphère de Mars, séjour des âmes qui ont combattu pour la vraie foi, le poëte trouve son trisaïeul Cacciaguida degli Elisei. Cet épisode, qui remplit les cinquante derniers vers du XV[e] chant et les chants XVI[e] et XVII[e] tout entiers, est le plus intéressant du Paradis. L'ancêtre parle

1. L'ingénieuse érudition de M. V. Leclerc a rendu, pour ainsi dire, l'existence à ce maître obscur de l'Université de Paris. Voy. *Hist. littéraire de la France.*

à son petit-neveu du siècle où leur commune patrie honorait encore la vertu.

Après avoir décrit les mœurs primitives de la cité à cette époque, dans des vers que nous avons déjà cités, voici comme il parle des Florentines au temps des croisades :

« L'une veillait sur le berceau, et, consolant les pleurs de l'enfant, employait le langage primitif qui charme les pères et les mères. »

« L'autre, tirant la chevelure de la quenouille, devisait avec sa famille des Troyens, de Fiesole et de Rome[1].... »

« C'est parmi ces mœurs si calmes et si belles, dans cette vie loyale des citoyens, dans ce doux abri, »

« Que Marie, implorée à grands cris par ma mère, me donna de naître, et, dans votre antique baptistère, je fus chrétien et nommé Cacciaguida. »

« Moronto, ainsi qu'Eliseo, fut mon frère ; ma femme me vint de la vallée du Pô, et c'est de là qu'est sorti ton nom de famille[2]. »

Sur les questions que lui adresse son arrière-petit-fils, Cacciaguida raconte en abrégé l'histoire de ses ancêtres et celle de Florence ; puis il lui prédit son exil et ses malheurs. Enfin, le petit-neveu demande à l'aïeul s'il faut qu'il publie toutes les merveilles qu'il a vues et il est encouragé par lui à le faire.

« Dans le monde amer et souterrain, sur la montagne du sommet duquel Beatrice avec ses yeux m'a ravi dans les sphères, »

« Et puis dans le ciel, de lumière en lumière, j'ai appris des choses qui, si je les redis, auront pour beaucoup une saveur bien âcre ; »

« Si d'autre part je me montre ami timide de la vérité, je crains de n'avoir aucune existence parmi ceux pour qui mon temps sera une antiquité. »

1. C'étaient les sujets favoris des romans italiens du XIIIe siècle. Voy. le chapitre précédent. — Cacciaguida anticipe probablement sur le temps de ces narrations fictives qu'il prend d'ailleurs pour des récits historiques.

2. *Soprannome*, en latin *cognomen* : c'est le nom patronymique.

« La lumière dans laquelle me souriait mon aïeul bien-aimé, se fit brillante comme à un rayon du soleil un miroir d'or; »

« Puis elle répondit : Une conscience obscurcie par sa honte ou par celle des siens trouvera ta parole bien âpre. »

« Néanmoins écartant tout mensonge, manifeste ta vision entière, et laisse le rogneux se gratter. »

« Car si ta parole est fâcheuse au premier goût, elle laissera à ceux qui l'auront digérée un aliment vital. »

« Ton cri fera comme le vent qui frappe les plus hautes cimes, et ce ne sera pas pour toi le sujet d'un petit honneur. »

« C'est pourquoi dans ces sphères sur la montagne et dans la vallée de douleurs, on t'a montré les âmes connues par la renommée; »

« Car l'esprit de l'auditeur ne s'arrête ni n'ajoute foi à des exemples inconnus et obscurs. »

Nous n'avons pas le loisir de décrire les autres sphères, celle de Jupiter, qui renferme les rois justes et où les lumières des âmes forment un aigle symbolique, ni celle de Saturne ou des contemplatifs, au centre de laquelle s'élève une échelle d'or: les âmes y montent et en descendent avec la rapidité des étincelles. Après les sphères des étoiles fixes et du premier mobile, Beatrice avec son amant parvient à l'empyrée où elle reprend son siége divin et confie Dante à saint Bernard. Celui-ci lui montre la gloire de la Vierge, et obtient de Marie que le poëte aperçoive l'essence divine dans l'abîme de l'éternelle lumière. Beatrice l'a quitté, comme l'avait fait Virgile, silencieusement : à la fin du XXVe chant, il ne la retrouve plus quand il se retourne pour la voir. Les discussions théologiques, les satires sur le clergé, les examens successifs que le poëte subit avec saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, forment les épisodes des seize derniers chants du Paradis. Cet abus de théologie, il est permis avec Giordani de le regretter. Après avoir montré les crimes et les fautes des hommes, surtout de son siècle, châtiés dans l'enfer et corrigés dans le purgatoire, raconter les vertus récompensées dans le paradis eût été

plus conforme à l'unité du poëme[1]. Mais cette surabondance de doctrine n'est pas seulement une fantaisie du poëte; elle fait corps avec l'ensemble de ce poëme multiple. Image de l'Italie du temps, la *Divine Comédie* a tout un aspect hiératique et sacré. La religion ne pouvait posséder une moindre place dans l'épopée d'un temps et d'un pays où elle était l'âme de tous les arts.

Conclusion philosophique et littéraire de la *Divine Comédie*.

Cette analyse explique assez pourquoi le but de Dante n'est pas manifeste et comment l'unité de l'œuvre est une question litigieuse. Mais sans descendre dans le détail des systèmes opposés bâtis sur cette matière, il est possible de se faire une juste idée de l'ensemble en choisissant parmi les vues des critiques quelques-unes des plus judicieuses et en conciliant parmi les opinions diverses les moins excessives et les moins divergentes.

Les meilleurs critiques français ont surtout été frappés de l'objet personnel que s'est proposé le poëte, et l'on peut dire que pour eux Dante est le héros de son poëme. Suivant Fauriel, l'idée principale de la *Divine Comédie* est une pensée d'amour; le poëte a tenu la promesse faite dans les dernières lignes de la *Vie nouvelle:* de la vision dernière dans laquelle lui apparut sa Beatrice il a fait une épopée qui embrasse les trois grands domaines du monde surnaturel. Nul ne peut contester que Beatrice soit une personne vivante, placée d'abord en perspective, puis réelle et présente dans le poëme. On ne peut nier davantage que le centre même de l'épopée se trouve à la fin du Purgatoire et à la rencontre de l'amant avec sa dame. Seulement l'allégorie des trois bêtes du commencement de l'œuvre embarrasse Fauriel, et comme la pensée d'amour serait obscurcie et rendue confuse par celle d'une conversion, il voit dans la

1. *Memorie intorno alla vita ed a' scritti inediti di Pietro Giordani,* compilate da Antonio Gussalli. Voy. t. I, p. 123. Milan, 1854.

panthère la démocratie florentine, dans le lion, Charles de Valois, dans la louve affamée, le parti des Guelfes noirs: la forêt est l'infortune dans laquelle il est jeté par ses ennemis que représentent les trois bêtes. Il n'en sort que par l'accomplissement de l'œuvre promise, et voilà le poétique voyage expliqué [1].

Ozanam reprenant l'allégorie traditionnelle des trois bêtes, justifiée alors par l'usage général, l'explique par la triple concupiscence des sens, de l'orgueil et de l'avarice. Mais il entend surtout par là le retour de Dante à des sentiments plus chrétiens, et le poëme devient l'histoire de sa conversion. A l'appui de cette opinion il fait observer que le poëte est à l'âge de 35 ans, époque de résistance et de sagesse, que son voyage a lieu l'an 1300, où se célébrait le premier jubilé, et qu'il pénètre en enfer le samedi saint, pour en sortir le jour de Pâques [2]. Ce n'est pas tout : le chant neuvième du Purgatoire contient l'allégorie du sacrement de pénitence, et Ozanam y voit la confession même de l'auteur, *confitentem reum*. C'est Beatrice qui la première a fait naître dans le cœur de Dante le repentir; il a formé le projet de son voyage allégorique, c'est-à-dire de sa conversion, aussitôt après la mort de sa dame; aussi l'apothéose de Beatrice combinée avec la conversion de son amant paraît-elle à Ozanam le thème primitif de l'épopée : ce n'est plus la fille de Portinari, ni une jeune femme de vingt-six ans; c'est la théologie [3]. Ce critique a pénétré, n'en doutons pas, bien profondément dans les racines de la religieuse conception de Dante. Cependant, à cause même du caractère sacré de l'époque et de l'œuvre, nous ne pensons pas que le poëte ait voulu remplir à ce point son œuvre de sa personne. Ozanam, à notre avis, a trop généralisé le caractère de Beatrice béatifiée, comme si la dame de l'auteur

1. *Dante et les origines de la langue et de la littérature italienne*, t. I, 447 et suiv. Cette explication de l'allégorie des trois bêtes est parfaitement réfutée par le poëte Giusti. *Scritti vari*, p. 230-233.

2. *Inferno*, XXI, 112 et suiv. — Voy. *Sources poétiques de la Divine Comédie*, 1re partie, vers la fin.

3. *Dante et la philosophie catholique*, 4e partie.

était devenue, non pour lui seul, mais pour tous, l'initiatrice de la science divine; il a aussi trop particularisé la conversion de Dante, comme s'il s'agissait seulement de son propre salut, non de celui de tous les hommes. N'y a-t-il pas un peu de préoccupation moderne dans cette manière si personnelle d'entendre le poëme? Gasparo Gozzi dit avec bien de la raison que le poëte ne songe pas seulement à ses vices, mais à ceux de la ville et de l'Italie entière[1]. D'ailleurs Ozanam, comme Fauriel, nous semble trop oublier la part si considérable de la politique et de la satire dans l'œuvre de Dante, et rien que les dernières paroles de Cacciaguida et de son petit-neveu sur les dangers de la publication de son poëme aurait dû peut-être les empêcher de ramener cette épopée, l'un à une pensée d'amour, l'autre à une pensée de repentir.

Les critiques d'Italie n'ont pas entièrement négligé la partie personnelle du poëme, celle qui touche au cœur et aux sentiments intimes de l'écrivain. Aussi Benedetto Varchi, dans son *Ercolano*, définit la *Divine Comédie* une œuvre d'amour, *parto d'amore*, et de nos jours, M. Missirini, auteur de plusieurs écrits dantesques et d'une *Vie* de Dante, soutient la même opinion que Fauriel avec plus de chaleur et de passion. Mais le côté politique de l'ouvrage absorbe et devait absorber l'attention des Italiens, surtout de nos jours. Remarquons d'abord que les discours philosophiques et politiques y occupent la plus large place, tellement que l'on doute s'il faut appeler épopée un poëme où la narration est au second plan, et qu'on s'accorde avec l'auteur, mais par d'autres raisons que lui, à appeler une comédie[2]. Déjà Gravina, vers la fin du XVII[e] siècle, rappelant ses compatriotes à l'étude de Dante, expliquait tout d'abord sa politique. Jurisconsulte éminent.

1. *Giudizio degli antiqui poeti...*, etc.

2. Le poëte, dans la dédicace du Paradis, explique son titre en disant que 1° l'action commence au milieu des difficultés et des périls, et se termine heureusement; 2° qu'il emploie la langue vulgaire que parlent même les plus humbles femmes *mulierculæ*. Dante aurait pu ajouter que la ressemblance de ses satiriques discours et des personnalités d'A-

plein des souvenirs de l'empire romain, il regrette le temps où sa patrie commandait aux nations qui maintenant l'asservissent, et se reportant au temps où les divisions commencèrent à préparer cette servitude, il voit surtout dans la *Divine Comédie* une leçon de concorde et une aspiration vers l'unité : le but philosophique et moral n'est pas nié par lui, mais il le rattache avec raison à la pensée politique. Gasparo Gozzi, au commencement du XVIIIe siècle, est un des premiers qui aient envisagé le poëme dans son ensemble, et l'idée générale qu'il y aperçoit, est la réforme de ses concitoyens. De nos jours, les idées de celui-ci sont à peu près reproduites, en meilleur style, il est vrai, par le poëte Niccolini. Désormais la réforme, la reconstitution de la patrie, *il riordinamento dell' Italia* est devenu, pour les Italiens, presque sans exception, le but de Dante. Les dantistes passent pour une école de politique nationale non moins que de littérature. Cette idée est poussée quelquefois jusqu'à une exagération que le patriotisme encourage. Ugo Foscolo exilé regarde son auteur du point de vue anglais et ne l'aperçoit que de profil; il s'empare des vers où le poëte reçoit de saint Pierre l'imposition des mains pour soutenir qu'il avait pour but de changer la forme religieuse et politique de son pays : en un mot il écrit tout un ouvrage pour faire de Dante un Luther. A son tour Rossetti en fait un *carbonaro*. Un poëte qui ne craint pas en cinquante endroits d'attaquer des papes et de les mettre dans l'enfer, qui ne prend aucun détour pour louer les empereurs et les appeler en Italie, le plus hardi, le plus intraitable des poëtes, aurait inventé sans nécessité un langage mystérieux pour couvrir sa pensée d'un voile impénétrable pour tous, excepté pour Rossetti : il aurait forgé tout un argot qui serait resté un secret jusqu'à Rossetti. Bien plus, tous les écrivains italiens auraient

ristophane suffirait à justifier son titre. Gasparo Gozzi n'a pas eu si grand tort de mettre dans la bouche d'Aristophane l'ingénieuse explication qu'il a donnée de la *Divine Comédie*. Voy. *Giudizio degli antichi poeti*, l'Orfeo.

ɔrmé une société secrète qui écrivait dans cet argot, en élevant à la dignité de langue poétique. Dans le vocabuıire que Rossetti en a dressé, *amour* signifierait attacheıent à l'empire, *dame* puissance impériale, *salut* empereur, *ivre* être Gibelin, *vie nouvelle* affiliation à ce parti, et insi de suite.

La vérité est à égale distance de toutes ces exagérations: ucun des buts qu'on a donnés à ce poëme n'est le seul : auteur les a touchés tous sans s'y arrêter exclusivement. ʟpothéose de Beatrice, purification personnelle du poëte, éforme morale et politique de son siècle et de son pays, ɔut cela est au même titre dans la *Divine Comédie;* ce sont es aspects différents d'une même œuvre complexe. L'unité e conception dans cette épopée est la même que dans une athédrale gothique: elle se divise en perspectives diverses ont chacune occupe assez l'attention pour faire oublier les utres. Lorsque Cesarotti, avec moins de dédain que de tiıidité, représentait cet ouvrage extraordinaire comme un ;rand édifice d'une architecture un peu grotesque, il tait à notre avis sur le chemin de la comparaison la plus uste[1].

Deux nouvelles de Franco Sacchetti et une phrase bien onnue d'une lettre de Pétrarque à Boccace prouvent que a *Divine Comédie* fut populaire au XIV[e] siècle. « J'ai enendu, dit Pétrarque pour se défendre du reproche d'envie, 'ai entendu chanter et estropier ces vers sur les places; omment serais-je tenté d'envier à Dante les applaudissenents des cardeurs de laine, taverniers, bouchers et autres ;ens de cette sorte? » Le caractère national du sujet qu'il ıvait choisi, lui gagna le cœur du peuple : mais la nationaıité du génie italien alla bientôt s'effaçant; l'Italie n'est revenue à son grand poëte que depuis la fin du dernier

1. Parmi les critiques dont le jugement a le mieux concilié les opinions diverses sur le dessein de la *Divine Comédie,* il faut remarquer surtout M. Villemain, *Littérature du moyen âge,* fin de la 11[e] et commencement de la 12[e] leçon, et le poëte Giusti, qui n'a laissé que des fragments de critique, mais du plus grand intérêt. Voy. l'ouvrage posthume des *Scritti vari.*

siècle. On a dit avec raison que la *Bassvilliana* de Monti, imitation éloquente de la vision dantesque, a rendu la faveur au père de la poésie italienne. Durant cet intervalle de quatre siècles, l'influence de Dante, quoique purement littéraire, fut combattue presque avec acharnement. Un écrivain dont le pinceau a seul en Italie rencontré la force et la sobriété antiques, celui qui seul chez les modernes peut avec quelque succès être rapproché d'Homère[1], à partir du XIV[e] siècle tomba à peu près dans le discrédit. Au XVI[e] siècle les critiques les plus autorisés, tels que Bembo, accusaient en lui le mélange du sacré et du profane, la bassesse de certaines comparaisons, l'âpreté du style, les fautes de langage, les mots vieillis et sentant le rance, *rancidumi*. On discutait alors un écrivain du moyen âge avec l'Iliade d'une main et la poétique d'Aristote de l'autre. Ce fut la gloire de Florence de s'être liée solidairement à la réputation de son poëte. La pensée nationale se réfugia du moins dans ce sanctuaire de la langue dont la *Divine Comédie* était le plus admirable monument. Ce fut l'honneur des Vincenzo Borghini, des Salviati, des Ridolfi[2], des Salvini, d'avoir écrit en faveur de cette cause des pages ingénieuses ou éloquentes qu'il faut aujourd'hui tirer de la poussière des académies pédantesques où se concentrait le mouvement littéraire de ces temps de confusion ou de langueur. Au XVIII[e] siècle, un mouvement contraire commença; les plaisanteries demi-italiennes, demi-françaises de Bettinelli lui valurent les louanges de Voltaire, mais elles ne firent qu'appeler à la rescousse le brave Vénitien Gasparo Gozzi. Peu à peu, l'on vit s'effacer la strophe uniformément musicale ou octave, et revenir le tercet ou chaîne, *catena*, qui suivant la comparaison d'un poëte anglais ressemble pour l'harmonie sévère au mouvement des

1. Colui per lo cui verso
Il meonio cantor non è più solo.
(Leopardi, *Opere*, t. I, p. 38. Ed. Lemonnier, 1865.)

2. Le meilleur morceau de critique qui existe sur Dante est peut-être la lettre que Ridolfi écrivait à Lorenzo Magalotti en 1665, c'est-à-dire au temps où Dante était le plus oublié dans tout le reste de l'Italie.

vagues de la mer dont elle rappelle la suite ininterrompue; on vit reparaître avec les visions les conceptions idéales, la poésie élevée, et surtout les accents de la nationalité. Dante a eu cette destinée unique de donner à son pays, il y a cinq ou six siècles, et de lui rendre de nos jours, le sentiment et le besoin d'une littérature nationale.

CHAPITRE VI.

LES PROSATEURS CONTEMPORAINS DE DANTE.

Dino Compagni. — Villani.

Dino Compagni.

Dino Compagni, trop peu connu en France, est chez les Italiens le véritable père de l'histoire; écrivain d'une fraîcheur qui n'a pas vieilli dans ses narrations aussi éloquentes que rapides, il est juste de reporter sur lui une bonne part de la gloire que nous avons coutume d'attribuer à Villani. Tous deux méritent d'arrêter les historiens de la littérature désireux de mesurer les étapes du génie national. Se succédant à une distance d'une vingtaine d'années, ils marquent le degré d'avancement de la prose au temps où la poésie avait pris un si grand essor, ils sont proprement les prosateurs de l'époque dantesque.

Les poésies de Dino Compagni sont peu dignes d'attention. Ce sont quelques pièces du genre de celles que les Italiens appellent *rime*, œuvres lyriques dont le sujet banal est l'amour plus ou moins rempli d'allégories. Quant au poëme de l'*Intelligence* écrit en *nona rima* ou strophes de neuf vers, et publié par Ozanam dans ses *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie*, il est plus que douteux que l'auteur de la *Chronique florentine* en soit l'auteur[1].

1. *Manuale della letteratura del primo secolo*, par Vincenzio Nan-

Dino Compagni, mort en 1323, deux ans après Dante, était noble de naissance, mais non Gibelin. C'était un Guelfe allié du parti des *popolani* ou démocrates enrichis. Sévère pour les Noirs, parti violent qui se servit de la démocratie pour contenter sa cupidité ou assouvir ses vengeances, froid pour les Blancs, parti faible et malheureux, rejeté par les événements dans les rangs des Gibelins, il paraît avoir fait ses efforts pour maintenir la balance entre les passions extrêmes et gardé fidèlement le drapeau des Guelfes ralliés à ce qu'on appelait *il nuovo popolo*, le nouveau peuple, gouvernement populaire fondé vers la fin du XIIIe siècle. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que tout en condamnant ceux qui furent les persécuteurs de Dante et en maudissant leurs cruautés, il se soit abstenu de louange comme de blâme sur le compte de son illustre contemporain. Il le nomme seulement une fois, et c'est dans la liste des Blancs qui furent exilés en 1302, se contentant de cette mention laconique : « Dante Alighieri qui était ambassadeur à Rome. »

Le nom d'histoire était spécialement donné par les anciens aux ouvrages où l'on trouvait relatés les événements que l'auteur avait pu connaître par lui-même et dans lesquels sa personne avait été engagée soit comme acteur soit comme spectateur du drame : il était un témoin déposant de ce qu'il avait vu ou entendu. Les modernes donnent au moins aussi souvent le même nom aux compositions où l'écrivain fait le récit d'un passé même éloigné, mais avec les lumières de son jugement et les garanties de sa critique : il est alors un juge qui entend les témoins et résume le débat. A l'un comme à l'autre titre, Dino Compagni est un historien. D'une part, il raconte ce qui s'est passé dans sa patrie de 1280 à 1312, sous ses yeux, ce qu'il a su comme

nucci. Le poëme de l'*Intelligence*, par ses descriptions délicates et son coloris facile, s'éloigne trop de la sécheresse des *Rime* de Dino et du style rapide et serré de sa chronique pour qu'on se rende à l'autorité d'un seul manuscrit que tous les autres contredisent au moins par leur silence. Au reste, ce poëme amoureux et allégorique à l'italienne renferme une imitation très-fidèle d'un roman français sur César.

citoyen et comme magistrat: il fut prieur deux mois après Dante, et quatre ans après, gonfalonier de justice, c'est-à-dire, commandant une force publique pour la défense de l'ordre et du gouvernement. De l'autre, se séparant de la foule des chroniques ordinaires qui consignent la série des faits sans autre ordre que la succession, son ouvrage offre le tableau d'un temps déterminé, celui des malheurs de la patrie et des vicissitudes des partis florentins, quand les Guelfes jusque-là unis et puissants se divisèrent en Blancs et Noirs. Ces discordes civiles qui remplissent trente-sept années, ont un commencement, un milieu et une fin, et forment la véritable histoire de la démocratie florentine dans la première période de ses erreurs. Celui qui les raconte mérite par l'intérêt qu'il y prend aussi bien que par l'intelligence qu'il a de son sujet, le beau nom d'historien. Comme Polybe, il a hésité avant de mettre la main à la plume, espérant qu'un autre plus capable entreprendrait le récit d'événements non moins importants que douloureux. Cependant les dangers de l'État n'ont fait que se multiplier, le spectacle des choses n'est devenu que plus curieux et plus grave; il est impossible de se taire plus longtemps: voilà le début. La fin de l'ouvrage ramène le lecteur vers les mêmes tristesses et l'avertit tout à la fois que l'écrivain a bien achevé son entreprise et que le livre conçu d'ensemble mérite une place parmi les compositions vraiment littéraires.

La vue d'ensemble qui règne sur tout son livre n'empêche pas que Dino Compagni présente tous les caractères de l'historien primitif. Il croit aux prophéties rapportées par la tradition, et lorsque Charles de Valois se détourne de Pistoie qui était sur sa route, il y voit l'accomplissement d'une prédiction attribuée à un vieillard du pays de Toscane; Hérodote en use de même avec les oracles. Florence ne lui paraît pas avoir moins de dignité aux yeux de la destinée que la ville de Rome, et des prodiges annoncent les souffrances de sa patrie, qui, suivant ses propres paroles, est une fille de Rome. « Le soir où s'accomplit la trahison de Charles de Valois et des Noirs contre les ennemis de ces derniers, une croix rouge apparut dans le ciel

au-dessus du palais des prieurs. Elle était composée de deux bandes d'une palme et demie de large, dont l'une avait vingt brasses de long, et l'autre qui formait les croisillons, un peu moins. Elle dura le temps qu'un cheval mettrait à parcourir deux fois une lice. Aussi les gens qui en furent témoins et moi qui la vis clairement, nous pûmes comprendre combien Dieu était fortement irrité contre la ville. »

Non-seulement Compagni est bien un homme du XIII[e] siècle; mais il est rempli du même esprit et animé, quoique d'un parti différent, des mêmes passions que le poëte son concitoyen. Des critiques modernes se sont appliqués à excuser les colères de Dante; Perticari a fait tout un livre pour prouver que ces emportements n'étaient que justice nécessaire et flamme de charité. En lisant Compagni, on ne se croit pas tout à fait sorti de la présence de ce roi de l'invective. C'est au moins une comparaison à la décharge de Dante que l'on trouve dans certaines pages de l'historien.

« O méchants citoyens, instruments de la ruine de notre cité, où l'avez-vous conduite? Et toi, Ammanato di Rota, homme déloyal, traîtreusement tu t'adressas aux prieurs, et avec menaces tu voulus te faire livrer les clefs. Voyez où votre malice nous a menés! Et toi, Donato Alberto, qui faisais vivre dans les ennuis tes compatriotes, où sont tes arrogances, malheureux qui te cachas dans une vile cuisine appartenant à Nuto Marignolli? Et toi, Nuto, chef et ancien de ton quartier, qui par tes haines de Guelfe te laissas tromper! O messire Rosso della Tosa, rassasie ton ambition, toi qui pour arriver au pouvoir prétendis avoir un grand patriotisme et dépouillas tes frères! O messire Geri Spini, rassasie ta cupidité, et déracine maintenant, si tu peux, les Cerchi, afin de jouir tranquille du fruit de tes félonies! O messire Lappo Salterelli, toi qui menaçais et battais les magistrats, quand ils ne te servaient pas dans tes querelles, où allas-tu t'armer? Chez les Pulci où était ta cachette. O messire Berto Frescobaldi, qui te montras si fort ami des Cerchi, et qui te faisais leur agent dans leur pro-

cès, pour obtenir d'eux le prêt de douze mille florins, où as-tu gagné cet argent, où te montras-tu? O messire Manetto Scali, qui voulais être tenu pour grand et redoutable, croyant toujours que tu demeurerais seigneur et maître, où pris-tu les armes? où est ta suite? où sont tes chevaux et leurs cavaliers? Tu te laissas soumettre à ceux qui auprès de toi étaient tenus pour hommes de rien. O vous, popolani (démocrates), qui vouliez les charges, qui dérobiez les honneurs, et occupiez les palais des magistrats, où est la défense que vous fîtes? dans les mensonges, prenant le masque ou dissimulant, blâmant vos amis, louant vos ennemis, le tout pour vous sauver vous-mêmes. Pleurez maintenant sur vous et sur la cité! »

A la suite des révolutions, des hommes honnêtes ont toujours lieu de se plaindre des ennemis qui les ont attaqués et d'accuser les amis qui ne les ont pas défendus. Dino Compagni, selon toute apparence, était de ceux-là. Les invectives ne sont pas la seule analogie qui existe entre le poëte et le prosateur florentin. Lorsque Dino invoque le *bon roi Louis*, si plein de la crainte de Dieu, pour le rendre témoin des forfaits de la maison royale de France, lorsqu'il prend à partie les Florentins qu'il accuse de corruption, de méchanceté et surtout d'avarice, lorsqu'il fait des personnages qu'il a connus, des portraits qui restent dans la mémoire, lorsqu'il rapporte la triste fin et comme le châtiment divin des auteurs de violences et de désordres publics, il offre un commentaire vivant des sentiments du poëte épique, comme sa chronique est celui de la célèbre épopée.

L'école historique italienne a donc commencé d'aussi bonne heure que l'école poétique de ce pays; et Dino Compagni, loin d'être seulement un chroniqueur naïf et sans culture intellectuelle, a mérité d'être appelé par Giordani un Salluste italien[1]. Avec Jean Villani elle prend un développement plus considérable et prélude aux grandes œuvres des historiens du XVI[e] siècle.

1. *Opere*, t. I, p. 447. Florence, 1851.

Villani.

Tout ce que nous savons de la personne de Jean Villani est extrait de sa *Cronica*, et il n'a pas jugé bon de nous dire la date de sa naissance. Il fut marchand, fort riche, instruit, capable de raconter l'histoire pour les lettrés, c'est-à-dire en latin, et préférant l'écrire pour les ignorants, mais en sorte que les savants pussent tirer quelque fruit de son ouvrage. Cette heureuse pensée lui permit de vivre dans la mémoire de ses compatriotes, et à ceux-ci, d'avoir une série d'historiens populaires non interrompue dès le premier siècle de leur littérature. Il était Guelfe pur, ce qui ne l'empêche pas de rendre un très-honorable hommage à l'auteur de la *Divine Comédie*. Voyageant soit pour son plaisir, soit pour ses intérêts, il connut l'étranger, vit le monde contemporain et rapporta de ses courses, non-seulement l'idée de faire entrer dans son livre les faits principaux qui se passèrent, de son temps, en tout pays, *nobili cose dell' universo mondo*, mais le projet même d'écrire son histoire. On sait par lui qu'il visita la Flandre durant les guerres de notre Philippe le Bel, et qu'il visita le champ de bataille, encore tout couvert de morts, de Mons-en-Puelle; on sait également qu'il se rendit en l'an 1300 au fameux jubilé de Boniface VIII, où il vit peut-être l'auteur de la *Divine Comédie:* d'après son propre témoignage, les grands spectacles qu'il lui fut donné de contempler dans l'enceinte de la vieille reine des nations, firent naître en lui la pensée de raconter aux arrière-neveux ce qui, depuis les Romains et de son temps même, s'était fait de grand. Enfin, il ne nous laisse pas ignorer qu'il fut ruiné par la banqueroute d'une maison puissante de Florence, où il perdit plus que sa fortune, sa liberté, au moins durant quelque temps. Trois ans après ce désastre il mourut dans la peste de 1348, après avoir été prieur ou chargé de missions importantes comme ambassadeur à différentes époques, et avoir servi son pays les armes à la main, en particulier dans l'expédition malheureuse de Lucques, contre Castruccio Castracane, en 1323.

Suivant une parole très-juste de Louis Carrer[1], Dino Compagni offre, en histoire, le point de départ, celui où il est bon à certains égards de revenir. Mais il n'a pas l'étendue et la compréhension de Villani, tout ensemble chroniqueur et historien, comme il convenait dans la première moitié du XIVe siècle, reprenant à nouveau les origines plus ou moins fabuleuses de Florence, rapportant avec fidélité les événements qu'il avait vus ou dont il avait entendu parler. Crédule quand il s'agit du passé, curieux quand il raconte le présent, Villani n'a pas de critique et il copie sans défiance comme sans scrupule son devancier Malispini, dont il s'approprie les pages sans avertissement; mais aussi tout l'intéresse dans son époque, et ses informations sont si générales, si variées, que les historiens des autres pays, les économistes, les statisticiens, sont souvent obligés d'avoir recours à ce négociant lettré d'une petite république. Les revenus de Florence, les impôts, les dépenses publiques, les salaires des magistrats ou officiers, le budget des fêtes ou des expéditions, l'approvisionnement des marchés, le prix des denrées, l'accroissement des richesses, rien n'est oublié de tout ce que l'histoire veut connaître aujourd'hui. La chronique, sous la plume de Villani, n'affecte pas les allures féodales d'un Villehardouin ni les goûts chevaleresques d'un Froissart. On sent qu'il est marchand; mais à cet esprit positif qui décrit et observe, une certaine largeur de conception ne manque pas, et sous l'apparence d'un chroniqueur il est déjà bien moderne.

Villani, après les longues années d'une retraite silencieuse et recueillie, se met à raconter, à cause de leur importance, les événements dont il a été témoin. Son récit est celui d'un homme qui s'est replié sur lui-même, et les limites étroites où il le renferme, montre que son œuvre n'est pas moins concentrée que sa pensée. Non-seulement la mesure d'expansion de sa chronique est conforme à celle de son caractère et de sa vie, mais il reçoit du dehors l'impression décisive, l'ébranlement d'imagina-

1. *Prose,* Luigi Carrer, t. I, p. 276.

tion qui lui fait prendre la plume pour commencer son œuvre.

« Me trouvant à ce bienheureux pèlerinage dans la sainte ville de Rome, voyant les grandes et antiques choses qu'elle contient, et lisant les histoires des grandes actions des Romains, écrites par Virgile et par Salluste, par Lucain, Tite-Live, Valérius, Paul Orose et autres maîtres de l'histoire, qui décrivent les petites choses comme les grandes, pour donner mémoire et exemple aux siècles à venir, je leur ai emprunté le style et la forme, quoique je ne fusse pas un disciple digne de faire œuvre si grande. Mais considérant que notre cité de Florence, fille et créature de Rome, était en train de monter et de s'élever aux grandes choses, de même que Rome était sur son déclin, il me parut à propos de rapporter dans ce volume et dans cette nouvelle chronique tous les faits et les commencements de la ville, autant que je le pourrais ; de rechercher, de découvrir et de suivre le récit des événements passés, présents et futurs. Et ainsi, avec la grâce du Christ, dans l'année 1300, revenu de Rome, je commençai à compiler ce livre à la gloire de Dieu et du bienheureux saint Jean, et pour célébrer notre ville de Florence[1]. »

Ces lignes prennent un bien beau sens quand on songe que Villani dut rencontrer à Rome douze Florentins qui, à l'occasion du jubilé, étaient députés par autant de rois, de princes et de républiques. Quelle était donc l'influence de cette ville de marchands? Le pape Boniface VIII, frappé de ce fait, dit qu'aux quatre vieux éléments de la nature, il fallait en ajouter un cinquième : les Florentins[2].

Une comparaison ingénieuse de Salvini nous fait entrer

1. La traduction de ce morceau est empruntée à la quatorzième leçon de la *Littérature au moyen âge*. De l'aveu même de la critique italienne, les pages de M. Villemain sont les plus remarquables qui aient été écrites sur Jean Villani. On peut voir, dans la même leçon, d'autres extraits intéressants de l'historien italien.

2. Voy. *Ritratti d' uomini illustri Toscani*, Firenze, 1766, avec citation d'un manuscrit. Voy. aussi Adolphus Trollope, *History of the commonwealth of Florence*, t. I, p. 233 Londres, 1865.

dans le secret un peu mystérieux pour nous autres étrangers du mérite littéraire de Jean Villani. On sait que d'après l'avis de Cicéron l'époque la plus brillante de la littérature romaine n'était pas l'époque la plus pure de la langue latine. Un intervalle de cent ans séparait l'une de l'autre. De même les Florentins jouirent de la perfection de leur langue avant de parvenir à la perfection de leur goût, et surent bien parler avant de pouvoir bien écrire. C'est en se fondant sur cette distinction assez généralement reconnue que l'auteur des annotations à la *Parfaite poésie* de Muratori, compare Villani à Sisenna, et Guicciardini à Tacite, les deux premiers étant pour leur nation des modèles de langage, les deux seconds de littérature historique. Ne nous étonnons pas de trouver le style de Villani un peu nu : Tassoni, grand partisan des écrivains modernes et Modénais par surcroît, le compare à un chariot qui cahote çà et là sur une route pierreuse et entrecoupée[1]. Muratori, Modénais également, lui refuse la pureté. Mais un des critiques les plus autorisés en fait de langue italienne, compare la simplicité du style de Villani à la grâce d'un beau visage non fardé[2]. Quant au reproche d'incorrection, quoiqu'il soit repoussé par Salvini, il nous rappelle que la prose italienne n'avait pas atteint plus que les vers ce degré de maturité après lequel la langue n'a plus rien à gagner; même critique et même éloge peuvent être faits des divers prosateurs, primitifs encore, qui ont surnagé dans le grand nombre des écrivains de ce temps.

Parmi les traducteurs d'auteurs latins, soit plus anciens soit contemporains, le plus estimé est un anonyme qui a rendu avec bonheur la grâce et surtout la vie des narrations de Tite-Live. Un autre qu'on pourrait appeler l'économiste du XIVe siècle, est le *Biadajuolo*, ou marchand de grains, qui, sans connaissance du latin, mais parlant le dialecte florentin dans toute sa fraîcheur, raconte d'une manière animée les famines dont il a été témoin et,

1. *Pensieri*, édit. Ven., 1646, p. 348.
2. Salviati, *Avvertimenti della lingua.*

chemin faisant, moralise. Le vrai moraliste de cette époque est Francesco da Barberino, un maître en droit civil et en droit canonique, ambassadeur de la république, mort comme Villani de la peste de 1348 et enseveli comme tant d'illustres personnages depuis, dans l'église de Santa-Croce. Il fit un traité de l'art de gouverner les femmes, *del Reggimento delle donne*, et un autre des enseignements de l'amour, *Documenti d'amore.* Mêlant la prose avec les vers, l'amour avec la politique et la religion, il a fait comme un code de la civilité au XIVe siècle et un *Galateo* — c'est le nom que les Italiens donnent à ces sortes d'ouvrages — qui a précédé de deux cents ans celui de Della Casa. Selon M. Tommaseo[1], il est aisé d'y apercevoir le changement des mœurs, l'influence prédominante de l'argent et du pouvoir, le passage de l'ancienne indépendance à un commencement de servilité.

L'accumulation des richesses et le besoin des plaisirs intellectuels hâtaient le moment heureux de la maturité qui est le couronnement de l'art. Mais les circonstances sociales, l'ostracisme prononcé contre les supériorités, l'extrême division du territoire, l'oubli des patriotiques vertus, la rencontre de deux hommes de génie plus curieux de travailler à leur fortune et à leur gloire que de jouer un rôle politique dont le temps était peut-être passé, tout se réunit pour ouvrir à la langue italienne, au moment de sa perfection suprême, une carrière qui n'était pas celle de l'activité pratique et du progrès national.

1. *Dizionario estetico,* parte antica, p. 28.

CHAPITRE VII.

PÉTRARQUE.

Cino de Pistoie. — Vie de Pétrarque. — Pétrarque et Laure. — Œuvres de Pétrarque; le *Canzoniere*. — Les *Triomphes*; goût, style, école de Pétrarque.

Cino de Pistoie.

Non-seulement il y a eu « des rois avant Agamemnon » et des poëtes avant Homère, mais quand toute une génération sépare deux grands écrivains, il n'arrive guère qu'un écrivain plus modeste fasse défaut, comme pour remplir l'intervalle et, au besoin, pour donner lieu au second de relever la poésie qu'après le premier il avait laissée déchoir. Entre Dante et Pétrarque, Cino ou Guittoncino, de Pistoie, a trouvé sa place, et nous le mettons à part comme ayant, dans une certaine mesure, préparé la voie au chantre de Laure. Beaucoup moins élevé, mais aussi moins métaphysicien que ses devanciers en poésie amoureuse, Cino de Pistoie (1270-1337 ?), quoique savant et jurisconsulte, abandonna l'usage d'aimer allégoriquement et ne prit part qu'aux subtilités traditionnelles qui composaient la galanterie d'alors. Par exemple, il mettait le dieu Amour dans les yeux de sa dame, et son âme à lui dans ses propres yeux : il faisait blesser celle-ci, dans cette situation, par les flèches de celui-là, pour n'avoir pas obéi aux conseils de son cœur, qui lui avait dit de se cacher. Tout cela est d'un goût ridicule, comme les modes d'un temps passé ; mais si l'on s'attache aux sentiments qui se dérobent sous ces afféteries, on reconnaît bientôt que le poëte, tenu en grande estime par ses plus grands contemporains, a exprimé la passion avec un accent tendre, touchant même jusqu'à l'humilité : il a humanisé l'amour avant Pétrarque, et, par une analogie qui mérite d'être signalée, il a chanté la *Selvaggia*

vivante et puis morte, quand elle partageait son exil et après qu'elle eut été enfermée dans la tombe.

Vie de Pétrarque.

« Le lundi 20 juillet de l'an 1304, au lever de l'aurore, dans un faubourg d'Arezzo appelé l'Orto, je naquis, en exil, de parents honnêtes, Florentins de naissance et d'une fortune qui touchait à la pauvreté. » C'est en ces termes que l'illustre auteur du *Canzoniere* parle de lui-même en son épître *ad Posteros, à la Postérité*. Son père Petracco, notaire de Florence, du parti des Blancs comme Dante et comme lui chassé de sa patrie, avait pris part avec le grand poëte à une tentative nocturne pour rentrer de force dans Florence. Au retour de cette expédition il trouva que sa femme Eletta lui avait donné dans cette même triste nuit un fils, qu'il appela Francesco, et qui plus tard, ajustant à son nom une forme latine, se fit connaître aux Italiens et dans toute l'Europe sous le nom de Petrarca. La communauté du malheur semblait unir d'avance les deux premiers poëtes de l'Italie : la différence de leurs caractères, des lieux, des positions où ils vécurent, les engagea dans des voies presque opposées. En réponse à une lettre de Boccace qui l'exhortait à lire l'œuvre de son grand devancier, à lui rendre hommage et, dans la personne de l'illustre Florentin, à l'Italie entière, Pétrarque répondait : « Vous lui devez respect et reconnaissance comme au premier flambeau de votre éducation : moi, je ne le vis qu'une fois et de loin dans ma tendre enfance. Il fut banni le même jour que mon père; mais celui-ci se soumit à sa destinée, et employa tous ses soins à élever son fils. L'autre prit le chemin contraire; il suivit le sentier qu'il s'était choisi, glorieux, il est vrai, et négligea tout autre objet. S'il vivait aujourd'hui, et si son caractère était semblable au mien, comme l'était son génie, il n'aurait pas d'ami plus intime que moi. » A travers les précautions qu'il prend pour expliquer son indifférence et s'affranchir de toute apparence d'envie, il ne songe même pas aux nuages qui pourraient rester

sur sa conduite comme citoyen : à la colère du proscrit il préfère visiblement la résignation philosophique : sa destinée était de marcher toujours dans les chemins de l'exil, de n'y jamais trouver peut-être le repos, mais de chercher toujours le moyen d'y accommoder sa vie.

Après avoir suivi ses parents à Avignon, il fit ses études tour à tour à Carpentras où il apprit la grammaire et la rhétorique sous le Toscan Convennole, à Montpellier, à Bologne où il passa sept ans à l'école de jurisconsultes qu'il traite lui-même de divins[1]. Au lieu de se livrer à l'étude du droit qui promettait à la sollicitude paternelle une profession lucrative, il lisait en secret Cicéron, Virgile, tous les classiques alors connus, malgré son père qui brûlait ses livres à l'occasion. « J'ai perdu ces sept années plus que je ne les ai vécues, disait-il plus tard. Ce n'est pas que la majesté des lois ne me plût pas; elle est grande sans aucun doute, et pleine de cette antiquité romaine qui me charme; mais l'usage en a été corrompu par la perversité humaine. Aussi avais-je de la répugnance à apprendre une science dont je ne voulais pas me servir malhonnêtement, dont je pouvais à peine me servir honnêtement, et avec laquelle, si j'avais voulu être honnête, on eût attribué ma probité à l'ignorance[2]. » Après la mort de ses parents il prit l'habit clérical, sans avoir l'intention de s'engager au delà. Cet usage fort suivi depuis de se rendre apte à recueillir tous les bénéfices dont disposaient l'Église, les princes, les seigneurs, était plutôt un engagement littéraire, un mariage avec la science ou avec l'art, qui non-seulement excluait l'autre, mais qui multipliait les chances de s'enrichir. Pétrarque en donnait un exemple éclatant qui devait trouver, surtout en Italie, des milliers d'imitateurs. De plus, son école de poésie amoureuse si religieusement suivie durant

1. *Seniles*, X, 1.

2. *Epist. ad Poster.* — Nous empruntons ce texte et plus d'un autre à l'ouvrage intéressant de M. Mézières, *Pétrarque, étude d'après de nouveaux documents*, Paris, 1868. Ces documents se trouvent surtout dans le recueil complet des lettres de Pétrarque par M. Fracassetti, publié à Florence, 1859-1863.

des siècles permettait aux adeptes de célébrer cette passion très-humaine, sans blesser les convenances, de cacher parfois des feux très-réels et des aiguillons médiocrement purs sous un voile de platonisme et de mysticité. On ne calomnie pas Pétrarque en disant qu'il a fait lui-même l'aveu de ses faiblesses, en ajoutant qu'il ouvrait à la poésie comme aux écrivains une ample carrière à laquelle Dante n'avait pas songé, et que les imperfections de l'humanité comme les circonstances du temps rendaient fructeuse.

Pétrarque à l'âge de vingt-trois ans ne pensait sans doute pas de la ville d'Avignon comme plus tard lorsqu'il l'appelait « l'enfer des vivants, la sentine la plus profonde des vices, un grand opprobre, la plus grande puanteur de l'univers[1]. » Il recherchait alors le monde élégant de cette ville des papes. Nous savons par une lettre de lui à son frère Gérard qu'ils avaient le soin le plus minutieux de leur parure, que leur toilette du matin et du soir était un travail assidu, que leur coiffure n'était pas moins recherchée. Il ne fallait pas qu'un souffle de vent pût déranger les boucles de leurs cheveux, que leur robe parfumée et brillante reçût des éclaboussures ou vînt à être froissée dans la rue. Il parle aussi de ses souliers et de la guerre qu'ils livraient à ses pieds au lieu de les protéger, du fer à friser qui le soir raccourcissait les heures de son sommeil et le matin était repris pour réparer le désordre que les bandeaux serrés autour de la tête n'avaient pu empêcher[2]. Cette page est sans doute le portrait de Pétrarque au moment où il a jeté de côté les Pandectes et où il va commencer de célébrer la belle épouse de Hugues de Sade.

Pétrarque vit Laure, pour la première fois, dans l'église de Sainte-Claire d'Avignon, le 6 avril 1327. Il l'aima vingt ans, jusqu'au jour où il apprit qu'elle avait succombé à la peste, et ne cessa de la regretter durant vingt-six ans qu'il lui survécut. Ce sont les poésies qu'il fit sur elle, avant et après sa mort, qui composent le célèbre *Canzoniere*.

1. *Seniles*, X, 1.
2. Famil., X, 3.

L'amour qu'il lui portait le contraignit peut-être ou du moins ne l'empêcha pas de voyager beaucoup. Obéissant à une sorte de fatalité de l'exil, Pétrarque changeait sans cesse de séjour, au point d'étonner ses amis. La retraite de Vaucluse, soit pour la proximité d'Avignon, soit à cause du charme qu'elle avait pour lui depuis son enfance, trouva seule grâce à ses yeux : elle était son Tibur et son Tusculum. Il vit Toulouse, demeura en Gascogne, visita Paris et sa fameuse université qu'il compare à un panier où sont ramassés les fruits les plus rares de tous les pays. Rome et Naples le connurent : à Rome, il fut couronné au Capitole à cause de la grande réputation qu'il devait à ses vers latins et surtout à la renommée de son poëme de l'*Africa*, consacré à la gloire de Scipion, et qui ne fut publié qu'après sa mort. L'erreur de croire à la résurrection de la poésie latine, erreur qu'il partageait avec les contemporains, convenait à un siècle qui devait voir Cola Rienzo et la résurrection de la République romaine durant quelques mois. A Naples, il passa un examen devant le docte roi Robert pour se rendre digne de la couronne : cette épreuve qu'il avait demandé de subir était une flatterie adroite au prince le plus lettré de son temps. Sa réputation était alors universelle. On sait par lui-même, qu'étant dans Vaucluse il avait reçu le même jour des lettres du sénateur de Rome et du chancelier de l'Université de Paris pour lui offrir à l'envi le laurier poétique. Il était obligé de choisir entre les apothéoses.

Naples le revit comme chargé d'une légation par le pape Clément VI qui voulait le faire son secrétaire apostolique. Les princes et les seigneurs se le disputaient : les Colonna dans Rome et dans Avignon, les Carrare à Padoue, les Visconti à Milan, les Scaligeri à Vérone, les d'Este à Ferrare, recevaient tour à tour ce poëte, ce savant, qui menait avec lui tout un cortége de serviteurs et de nombreux chevaux transportant à sa suite ses chers livres et ses manuscrits de l'antiquité plus chers encore, qu'il tirait de la poussière des abbayes. Avec lui les seigneurs paraissaient recevoir la science même et l'antiquité qu'il rendait au jour. Pétrarque

a devancé de cent ans la renaissance, ou plutôt l'Italie, grâce à lui, eut la renaissance un siècle avant le reste de l'Europe. Les républiques de Venise et de Gênes faisaient fête à cet écrivain, dont les lettres exerçaient sur l'Italie une sorte d'influence bien nouvelle pour le siècle. Florence elle-même le demanda quoique banni à perpétuité, et lui fit des offres qu'il ne crut pas devoir accepter. Son dernier séjour ou plutôt sa dernière retraite fut à Arquà, dans les monts Euganéens, près de Padoue. C'est là qu'un jour il fut trouvé mort dans sa bibliothèque, la tête appuyée dans un livre ouvert : véritable mort de poëte et de savant. Comme poëte il rendait peut-être le dernier soupir, ainsi que le dit notre Lamartine, le front posé sur une de ses harmonieuses *canzoni* et le nom de Laure errant encore sur ses lèvres ; comme savant il passait du calme de l'étude au calme de la mort.

Pétrarque et Laure.

A Pétrarque considéré comme érudit et philosophe la courte biographie qui précède pourrait suffire. Mais dans la vie de l'écrivain italien, de l'auteur du *Canzoniere*, qui a des droits presque exclusifs à notre intérêt, l'illustre Laure occupe une place importante. Qui fut cette femme célèbre? quel est cet amour qui remplit toute l'œuvre d'un grand poëte ?

Depuis les recherches de l'abbé de Sade, il n'est guère possible de douter que Laure fût la fille d'Audebert de Noves, de la ville d'Avignon, qu'elle ait épousé à l'âge de dix-huit ans Hugues de Sade, et que Pétrarque l'ait vue la seconde année après son mariage. L'auteur lui-même confirme le témoignage de son historien lorsque ayant dit que tout dans la nature lui représente celle qu'il aime, il ajoute que le printemps, cette jeunesse de l'année, lui fait entrevoir la jeune fille qui est femme aujourd'hui.

La bella giovenetta, ch'ora è donna[1].

1. Première partie, canz. XII, strophe 2.

Dans ses œuvres latines il la désigne toujours des noms de *mulier*, *fœmina*, femme, jamais de ceux de *virgo* et de *puella*. Une abréviation commune dans les écritures du moyen âge joue un rôle inattendu dans cette discussion; l'auteur y parle de la santé épuisée de Laure, *corpus crebris PBS exhaustum*. A-t-il voulu dire *partubus*, enfantements, ou *perturbationibus*, chagrins? Il paraît certain, d'après l'abbé de Sade, que Laure eut de nombreux enfants. Un dernier trait plus triste encore que prosaïque manquerait à la célèbre héroïne de tant de poésies si nous n'ajoutions que son mari, non content de cette lignée, se remaria sept mois après sa mort et portant encore son deuil. Après cela que faut-il penser des arguments que l'on apporte pour rendre à la dame des pensées d'un grand poëte un caractère d'idéal auquel ni l'écrivain n'a songé puisqu'il a aimé, très-purement, il est vrai, la femme d'un autre, ni cette dame elle-même, puisque, d'après le propre témoignage de Pétrarque, elle ne se souciait ni de chants ni de vers? L'objection la plus originale à ce qui semble bien être la réalité a été faite par le professeur Marsand, admirateur religieux, éditeur très-estimé du chantre de Laure et fondateur de la bibliothèque pétrarquesque, un des trésors que l'Italie nous enviait[1]. Après inspection faite du portrait de Laure, il demeure convaincu qu'elle n'a jamais subi les lois de l'hyménée. Qu'importent les portraits que l'admiration des artistes a consacrés à une femme immortalisée? Ils ne la virent pas de son vivant, et les peintures de Laure et de Pétrarque tracées dans quelque chapelle de Florence ne prouvent qu'une chose, c'est que l'imagination du peuple se plut de bonne heure à réunir après leur mort les images de deux êtres qui de loin s'étaient tant aimés. Ni les réalités de la vie, ni le témoignage des peintres ne peuvent rien pour ou contre le nom à jamais poétique de Laure. Et que nous fait son état civil, son mari, sa postérité? l'idéal n'existe pas dans le fait matériel que raconte l'histoire, il est dans l'amour, cette flamme éternelle du cœur. Le vrai portrait de Laure se voit à tra-

1. Elle était à la bibliothèque du Louvre incendiée en 1871.

vers les strophes divines de Pétrarque, et son pinceau de poëte a égalé sa beauté à celle des anges.

De quelle nature fut cet amour, telle est la question qui s'impose ici à notre étude; fut-il vrai? fut-il pur?

L'amour de Pétrarque pour Laure était pur. Quiconque a lu ses œuvres latines comme ses poésies ne peut guère conserver de doutes sur ce point. Tel vers du poëte a donné lieu à des suppositions très-heureusement corrigées par les déclarations du philosophe. Des paroles que Pétrarque se fait adresser par sa Laure dans sa première canzone ont donné à penser au sévère Muratori qui, il faut le dire, n'aime pas à voir tant de vers sur cet éternel sujet de l'amour. « Je ne suis pas peut-être celle que tu crois, » dit-elle. Qu'avait-il dit? qu'avait-il demandé? La vivacité de la passion de Pétrarque éclate en plus d'un passage du *Canzoniere*. Mais écoutez le témoignage qu'il se rend dans ses dialogues avec saint Augustin, qui sont ses confessions.

« Je t'appelle à témoin, ô Vérité, quand je dis que rien de honteux, rien de grossier, rien de blâmable sinon l'excès, ne fut mêlé à mon amour. S'il était possible de faire voir avec les yeux ma passion, comme on peut voir le visage de Laure, on verrait que l'une est pure et immaculée à l'égal de l'autre. Je dirai plus : je dois à Laure tout ce que je suis. Je ne serais point arrivé à un certain degré de renommée, si elle n'avait, par de nobles sentiments, fait germer ces semences de vertus que la nature avait jetées dans mon cœur. Elle tira ma jeune pensée de toute bassesse, et me donna des ailes pour prendre mon vol et contempler en sa hauteur la Cause première, puisque c'est un effet de l'amour de transformer les amants et de les rendre semblables à l'objet aimé. Nul ne fut si mordant à la calomnie qu'il ait osé atteindre d'une dent furieuse la réputation de cette dame, qu'il ait trouvé quoi que ce fût de reprochable, je ne dis pas dans ses actions, mais même dans ses paroles, sa tenue, ses gestes[1]. »

On reconnaît ici des traces de l'esprit de Platon; mais

1. *De Contemptu mundi*, dial. III.

Pétrarque a plutôt connu la théorie des idées que celle de l'amour, et cette connaissance la lecture de Cicéron a pu suffire pour la lui donner. On en peut juger par le sonnet suivant :

« Dans quelle partie du ciel, dans quelle Idée était le modèle d'où Nature tira ce beau visage gracieux, où elle voulut montrer ici-bas ce que là-haut elle était capable de faire? »

« Quelle Nymphe dans les fontaines, quelle déesse dans les forêts déploya jamais à la brise une chevelure d'un or si fin? Quel cœur réunit tant de vertus, bien que la plus grande de toutes soit la cause de ma mort?

« Il cherche en vain une beauté divine, celui qui ne vit jamais ses yeux lorsque gracieusement elle les tourne. »

« Il ne sait pas comment Amour guérit, ni comment il tue, celui qui ne sait pas ses doux soupirs, son doux parler, son doux sourire. »

Après avoir commencé avec le disciple de Socrate il finit avec l'amant de Lalagé, mais il reste lui-même, c'est-à-dire sensible et profond.

Cet amour pur tient plus de la mysticité que de la philosophie, et quoiqu'il soit d'usage de le qualifier de platonique, la source n'en est pas réellement dans Platon ; en littérature comme en philosophie, les différences sont plus instructives que les ressemblances. Socrate dans le *Banquet* de Platon rapporte la poétique et ingénieuse conversation qu'il eut sur l'amour avec Diotime de Mantinée. Suivant cette femme dont il se prétend le disciple, l'amour pur est celui qui ne s'arrête pas à l'idée d'une belle personne, mais s'étendant à toutes les personnes belles, se fixe seulement sur l'idée de la beauté, et de là prenant un essor nouveau s'élève jusqu'à la beauté, non des corps, mais des mœurs et des pensées. Montant d'un degré encore il devient l'amour de la science, et cessant d'être une chaîne et un esclavage qui asservit à la beauté d'une figure et d'une personne, il ne s'arrête plus à la beauté physique ni individuelle, mais il se repose au sein de l'universelle beauté, dont la possession est la sagesse. Ces pensées dévelop-

pées par Plotin et les néo-platoniciens se firent jour au xve siècle en Italie, quand la décadence de la poésie lyrique était manifeste. Ceux qui entendaient ainsi la poésie amoureuse lui ôtaient ce qui fait son âme et sa vie, la personnalité. Pétrarque est à la fois plus humain et plus mystique. Il reprend et développe la théorie de saint Augustin sur la créature qui ne doit être que le moyen pour s'élever jusqu'au Créateur. S'il se rapproche de la doctrine platonique, c'est par l'intermédiaire des Pères de l'Église, par exemple de saint Clément d'Alexandrie qui veut que l'âme s'élève de la vue du beau à la vue de Dieu.

L'amour pur de Pétrarque le livra naturellement aux disputes des sectes. Au xve siècle les commentateurs en font un disciple de Platon; au xvie, on s'efforce de trouver chez lui ce qui dominait alors dans les écoles, la conciliation de Platon et d'Aristote. C'est ainsi qu'un critique prétendait montrer les deux doctrines dans les deux sonnets sur le portrait de Laure. Quand Pétrarque écrivait le premier : *Per mirar Policlito*.... il donnait l'avantage à l'Académie; quand il écrivait le second : *Quando giunse a Simon*.... il se rangeait du côté du Lycée[1]. Au xviiie siècle, Platon reprenait-il le dessus? voilà le chantre de Laure redevenu platonicien. Plus tard sans doute on lui découvrit des affinités avec Condillac. La vérité est que Pétrarque se montre mystique plutôt que philosophe : il l'est à ce point qu'il fait des mélanges profanes de la poésie et de la religion. Son idéal d'ailleurs n'est pas aussi élevé que celui de Dante. Certes Beatrice et Laure sont toutes deux des créations admirablement pures; mais la première pouvait seule inspirer à Fra Angelico ses figures célestes, surhumaines; Léonard et Raphaël doivent à la seconde les grâces virginales dont ils ont revêtu leurs têtes de femme.

L'amour de Pétrarque fut vrai, et ce point n'a pas moins d'importance que celui de sa pureté. Un des sonnets du *Canzoniere* sert de texte à ceux qui soupçonnent le poëte

1. *Prose fiorentine*, Lezioni, t. III, p. 10 et suiv. Firenze, 1728.

d'avoir eu plus de style que d'amour[1], de célébrer, comme le dit Voltaire, une Iris en l'air ; mais, en même temps que l'objection, ce sonnet fournit la réponse.

« Si j'avais pensé qu'on eût attaché tant de prix à l'accent de mes soupirs en rimes, j'aurais fait celles-ci, dès l'origine même de mes soupirs, plus considérables par le nombre, plus rares par le style.

« Maintenant qu'Elle est morte, celle qui me faisait parler, celle qui de mes pensées occupait la cime, je n'ai plus la force, je n'ai plus cette lime si douce, pour rendre suaves et brillantes des rimes âpres et sombres.

« Certes toute mon étude dans ce temps était de soulager en quelque façon mon cœur douloureux, non d'acquérir de la renommée.

« Je ne voulais que pleurer, non me faire honneur de mes pleurs. Aujourd'hui je voudrais bien plaire, mais silencieux, fatigué, cette dame altière m'invite à la suivre. »

Voilà donc un homme vraiment épris qui avoue la part qu'il a faite au style en confessant qu'il aurait pu la faire plus grande ! Voilà un amant qui s'armait d'une lime pour polir ses expressions ! Remarquez pourtant qu'il ne cherchait pas la gloire ; sa poésie était un soulagement de sa douleur et chacun de ses vers une larme. Comment s'expliquent deux dispositions si contraires? Il y a dans les poëtes comme deux âmes, celle qui souffre réellement et celle qui juge, qui analyse, qui exprime cette souffrance. Les émotions de l'une sont trop pleines de trouble pour devenir de la poésie; il faut qu'elles soient épurées par l'autre qui choisit et transfigure. Le poëte dans Pétrarque se nourrissait de la substance la plus pure des sentiments qui étaient dans l'homme : à distance, le travail du premier transformait la passion du second. Voici des notes latines que Pétrarque traçait en tête d'un de ses sonnets :

« Je commençai par ordre de mon seigneur, le 10 septembre, à l'aube du jour, après mes prières du matin. —

1. « Amasse Lauram an lauream te dixerim? » (Paul Jove, *Elogia doct. viror.*)

Il faut refaire ces deux vers en les chantant, et les changer de place, 19 octobre, trois heures avant midi. — Ceci me plaît : 30 octobre, dix heures du matin. — Non, ceci ne me plaît pas, 20 décembre, au soir ; il faudra y revenir, on m'appelle à souper. — 18 février, vers midi ; c'est bien maintenant ; il faut cependant y regarder encore. »

Voilà ce souci du style, ce travail de la lime, pris sur le fait. Ne verrons-nous pourtant dans l'amant de Laure qu'un versificateur qui se lève avant l'aube pour retoucher un sonnet, qui garde sur le chantier durant des mois, pour les sculpter à loisir, quatorze vers sur une pensée d'amour, sur un sourire, sur une simple image? Cette ardeur qui le soutient dans vingt-sept *canzoni* et trois cent dix-sept sonnets sur le même sujet, cette constance d'une pensée qui n'a pas changé durant près de cinquante ans, garantirait au besoin Pétrarque contre le soupçon d'avoir inventé ses amours et celle qui en fut l'objet. Mais pour nous convaincre de la sincérité de cette passion, nous avons encore ici le témoignage de l'auteur dans son livre latin *du Mépris du monde*, qu'il a appelé son Secret et qui contient ses confessions. Suivant l'observation de Ginguené, ni saint Augustin, ni Montaigne, ni J. J. Rousseau n'ont surpassé la franchise de Pétrarque dans les dialogues que ce dernier suppose entre lui et le premier de ses devanciers. C'est dans le troisième dialogue qu'il défend contre ce maître le sentiment délicat qui a pour objet une femme digne de l'inspirer ; c'est là aussi qu'il avoue toute la puissance de ce sentiment sur son âme, l'impossibilité de remplacer cet amour par un autre, de l'effacer par l'absence et les voyages, d'espérer du temps le bénéfice de l'oubli. Sur tous les points de sa confession générale, Pétrarque est battu par saint Augustin : sur celui de l'amour, il tient bon contre ce directeur qu'il s'est choisi, et tous deux finissent par reconnaître que contre cette passion qui ne veut pas s'éteindre, le poëte pénitent n'a d'autre remède que la prière.

Que faut-il conclure de cette discussion sur l'amour déclaré d'un poëte qui était en même temps un philosophe, pour une femme mariée, pour la mère de nombreux en-

fants? C'est que les mœurs du XIV[e] siècle ne ressemblaient pas aux nôtres, et qu'un amour à la fois réel et poétique, s'exprimant par des hommages publics, mais désintéressé et littéraire, n'avait rien que de conforme avec les idées du temps. Nous ne voyons pas que personne ait songé à railler Laure ni Pétrarque : on ne doutait même pas, et ce n'est que bien plus tard qu'on a douté, que ces beaux sentiments platoniques s'accordassent aisément avec d'autres relations plus matérielles. Ces nœuds plus terrestres, que le poëte ne se soucia pas de rendre légitimes, et desquels il recueillit une postérité, n'occupent aucune place dans sa vie; Pétrarque fut et resta pour l'Italie l'amant et le chantre de Laure.

Œuvres de Pétrarque; le *Canzoniere*.

Notre cadre exclut les œuvres latines de Pétrarque : ce qu'il estimait moins fructueux pour sa gloire, ses chants amoureux, ont rendu son nom populaire et attaché sa destinée à la destinée même de la langue italienne; ce qu'il a écrit pour s'immortaliser est resté dans le patrimoine de l'érudition, et la littérature n'en secoue le plus souvent la poussière que pour y chercher un commentaire à ses vers italiens. Les poésies amoureuses de Pétrarque étant toutes pleines de doctrine et de philosophie, reçoivent des lumières utiles de ses livres philosophiques, surtout de ses *Remèdes de l'une et de l'autre fortune*, *du Mépris du monde* et *de la Vie solitaire*. Comme il a des compositions poétiques étrangères à l'amour, ses lettres, correspondance aussi intéressante que bien remplie, fournissent également des ressources pour bien entendre le poëte. Quant à ses poésies latines, formées d'un poëme épique, l'*Africa*, d'églogues allégoriques et d'épîtres, on ne peut que regretter qu'elles n'aient pas été destinées à enrichir la littérature italienne, surtout les églogues, qui confiées à la langue vulgaire auraient conquis peut-être la popularité, et ne nous seraient pas parvenues à l'état d'énigmes que les contemporains seuls pouvaient comprendre. Le pire des genres est l'idylle qui a

besoin d'une clef. On s'est fondé sur le sonnet cité plus haut pour représenter Pétrarque regrettant vers la fin de sa carrière de s'être livré à la composition en latin. Ni Pétrarque, ni ses contemporains, n'ont jamais renoncé au préjugé qui faisait traiter en latin les matières sérieuses, et borner la langue vulgaire à l'usage des femmes, des jeunes gens, de ce qu'on appelle le monde et de ses passe-temps. Dans son *Épître à la postérité*, il ne dit mot de ses vers italiens. Dans ses lettres à ses amis, il rougit d'avoir consacré son talent au divertissement des femmes et des amoureux. Jusqu'à la fin, il fonde l'espoir de son nom sur ses œuvres latines, et c'est en lui un sentiment si ardent que partout, sur sa table à manger comme près de son lit, il a toujours sous sa main ce qu'il faut pour écrire, pour ajouter à sa gloire d'érudit. Il écrit la nuit quand il s'éveille; il écrit quand ses yeux sont fatigués, quand sa main lui refuse presque son service. La gloire est son autre passion, non moins puissante que la première; c'est pour elle qu'il pratique la langue de Cicéron, qu'il se traîne sur ses traces, et il ne se doute pas que cette gloire même il la devra à son amour et aux vers que l'amour lui a inspirés.

On s'est beaucoup occupé des ressemblances qui rapprochent Pétrarque de ses devanciers et des troubadours qui ont précédé ceux-ci. Il est peut-être plus utile d'observer les différences qui constituent son originalité. C'est de la chevalerie que naquit la poésie des Provençaux : aussi la plupart de leurs images sont-elles empreintes de cette origine. Avec eux l'amour mythologique est devenu un seigneur suzerain recevant l'hommage, tenant une cour, fesant justice. Les dialogues, les allégories, les personnifications avec lesquelles on met de la variété dans le sujet, avaient un caractère chevaleresque ou féodal. Les impressions de l'amour, les soupirs, les larmes, le dédain, sont des personnages montant la garde autour du maître. Les yeux sont ses messagers; il a une lance. Dans l'Italie, pays savant et clérical, les poëtes adoptèrent des formes philosophiques; ils voulaient plaire à un monde de clercs et de savants. Leur amour enthousiaste et mystique s'éloigna des

images chevaleresques. Beatrice et Laure, au lieu d'être des dames suzeraines, les *princesses des pays d'amour*, furent des créatures d'élite à égale distance des femmes et des anges. On les rencontre à l'église, non dans un château ou dans un tournoi. Si le poëte trouve en elles l'amour humain, c'est un acheminement au souverain bien et un élan vers le ciel.

« Quand parfois, au milieu des autres femmes, Amour se pose sur le beau visage de celle-ci, plus chacune d'elles lui est inférieure en beauté, plus je sens s'accroître en moi le désir qui me passionne. »

« Je bénis le lieu, le temps et l'heure où mes yeux aspirèrent si haut, et je dis : Mon âme, tu dois être bien reconnaissante, pour avoir été jugée digne d'un si grand honneur. »

« C'est d'elle que te vient l'amoureux penser que tu suis et qui te conduit au souverain bien, faisant peu d'estime de ce que les hommes désirent. »

« C'est d'elle que te vient ce noble courage qui guide tes pas vers le ciel par le droit sentier, si bien que je marche déjà plein de sublimes espérances[1].

Les images présentées par l'auteur, si elles ne sont pas féodales, sont doctorales jusqu'à un certain point. Pétrarque se fait décerner le laurier par Laure, et, en vrai docteur, joue sur ces deux mots. Comme Beatrice est le nom de celle qui mène son amant à la béatitude, Laure symbolise le laurier du savant et du poëte.

Marquons ici la différence qui sépare Pétrarque de Dante et de ses devanciers italiens. Les subtilités trop fréquentes sur ces mots de *Laura*, *lauro*, *l'aura*, sont des mignardises où se plaît son amour. C'est à cause de Laure que le laurier lui est sacré; à cause d'elle il en planta un au bord du ruisseau de Lumergue, près de Cabrières; à cause d'elle il en cueillit les feuilles sur le Pausilippe; à cause d'elle enfin il

1. Quando fra l'altre donne ad ora ad ora....
Sonnet X.

Nous suivons l'ordre traditionnel, non celui qui a été introduit par le professeur Marsand, et emprunté dans la traduction de M. le comte de Gramont, Paris, Charpentier, 1842.

voulut en être couronné à Rome, et saint Augustin le lui reproche. Lui faire le procès pour ces jeux de mots serait le faire en même temps aux raffinements de l'amour[1]. Pétrarque, avons-nous dit, est plus humain que les poëtes amoureux qui l'ont précédé. Guido Cavalcanti, le plus métaphysicien d'entre eux, voulait sans doute être admiré plutôt que compris, quand il écrivait cette canzone qui fut commentée par Pic de la Mirandole et par d'autres encore, sans être mieux entendue. Mais Pétrarque était de l'avis du poëte moderne qui a dit :

Être admiré n'est rien ; l'affaire est d'être aimé.

Certes il a aussi ses énigmes, ses subtilités, ses affectations beaucoup trop fréquentes. Mais il a bien connu et raconté les faiblesses du cœur. Les circonstances de la passion, peines, plaisirs, espérances, craintes, sont décrites dans le *Canzoniere*. Il émeut le cœur en racontant les émotions du sien, et il semble impossible après lui de peindre de nouveau les détails de la psychologie amoureuse. Ainsi fait-il dans le sonnet à Sennuccio del Bene, un écrivain de son temps, un autre disciple d'Amour.

« Sennuccio, je veux que tu saches en quelle manière je suis traité, quelle est ma vie. Je brûle et me consume comme par le passé. Laure me gouverne à son plaisir et je suis toujours l'homme que j'étais. »

« Ici je la vis tout humble, et ici tout altière, âpre ou facile, implacable ou douce, revêtue de dignité ou de grâce, clémente ou dédaigneuse et farouche. »

« Ici elle chanta d'une voix douce et là elle s'assit ; ici elle se retourna et là elle retint ses pas ; ici avec ses beaux yeux elle me traversa le cœur. »

« Ici elle dit une parole et là elle sourit ; ici elle changea de visage. Voilà les pensées, hélas ! où nuit et jour m'entretient notre seigneur Amour. »

La pâleur, l'amaigrissement, les contradictions du cœur, les inquiétudes perpétuelles, les silences éloquents, pres-

1. Lucchesini, *Antologia* de Florence, novembre 1822.

que toute la physiologie des amants est dans Pétrarque. Le *Canzoniere* contient l'art d'aimer sans les satisfactions matérielles, sans les vues intéressées, sans les calculs, sans les peintures corruptrices de séduction dont le poëte latin a déshonoré son ouvrage. Si le témoignage que se rend à lui-même Ovide prouve qu'il fut aimé de la jeunesse romaine, faut-il s'étonner que Pétrarque si pur, si passionné, si riche de poésie et d'harmonie, ait inspiré aux Italiens plus d'amour encore que d'admiration? Un témoignage curieux et qui fait honneur à l'auteur du *Canzoniere* est celui de Milton, le poëte de l'Angleterre puritaine. Après avoir parlé des élégiaques et autres érotiques, il s'exprime ainsi : « J'applaudissais à leur art, mais j'en condamnais les auteurs, et je leur préférais de beaucoup les fameux chantres de Beatrice et de Laura, qui n'écrivirent jamais rien qui ne fût glorieux à celle qui avait le tribut de leurs vers, développant de pures et sublimes pensées sans mériter jamais de reproche[1]. »

Le *Canzoniere* se divise en deux parties : les poésies sur Laure vivante, *Rime in vita di Laura*, et celles d'après sa mort, *in morte di Laura*. La seconde partie, qui est préférée, est plus courte et se ramène mieux à un ensemble. La douleur et la plainte dominent au commencement; le poëte accuse la mort; son amertume est sans cesse augmentée par l'image de la beauté de Laure que tout lui rappelle. Puis sa pensée s'élève, il cherche dans les cieux cette figure évanouie, qui lui apparaît plus belle encore et moins altière. Une véritable apothéose consacre l'objet de ses fidèles amours, et cette partie de l'œuvre est un traité de la consolation, un monument poétique et funèbre élevé à une chère mémoire, *in memoriam*. Lemene, poëte italien du dernier siècle, trouvait tant de philosophie dans cette lecture, qu'il la recommençait chaque année à de certaines époques, comme s'il eût fait une retraite religieuse. Pour clore cette partie et tout son *Canzoniere*, Pétrarque a écrit une canzone à la Vierge, qui par sa beauté non moins que

1. Œuvres complètes de Milton, *Apology for Smectymnuus.*

par une sorte de convenance mystique couronne dignement tant de poésie, d'amour et de pureté.

Comme les Italiens ont presque toujours chanté l'amour dans leurs *canzoni* et dans leurs sonnets, ils ont longtemps confondu la poésie lyrique avec la poésie amoureuse. Malgré l'abondance infinie des *canzonieri*, Foscolo confesse que toutes les pièces vraiment lyriques de l'Italie depuis Dante jusqu'à Alfieri composeraient à peine un volume. Sans doute Pétrarque a mêlé à son amour bien d'autres éléments. Ici c'est le sentiment de la nature et de la campagne[1]; là c'est le langage mystérieux de l'eau et de la feuillée[2]. Ailleurs c'est la philosophie la plus haute qui remplit et soutient cette élégie si longtemps continuée. Mais ces idées sont subordonnées à une idée constante, et Laure n'est jamais loin. Cependant il y a dans le *Canzoniere* des pièces étrangères à l'amour et qui montrent, si les événements l'avaient permis, ce qu'aurait pu être la lyre italienne. Une gravité majestueuse est l'ornement commun des six *canzoni* que renferme cette catégorie[3]. On connaît surtout celle de *Spirto gentil*, que l'on croit généralement adressée à Cola Rienzo. Celle qui mérite le plus l'attention est celle d'*Italia mia*, que l'auteur écrivit pour les princes et seigneurs italiens à l'occasion de l'arrivée de Louis de Bavière. Nous en donnons quelques fragments.

« Mon Italie, bien que les paroles soient vaines devant les mortelles plaies que sur ton beau corps je vois si nombreuses, il me plaît du moins que mes soupirs soient tels que les peuvent attendre et le Tibre et l'Arno et le Pô où,

1. Sonnet II de l'Appendice : *Gloriosa colonna....*
2. Sonnet XI de la deuxième partie : *Se lamentar....*
3. O aspettata in ciel beata e bella....
Spirto gentil, che quelle membra reggi....
Una donna più bella assai che 'l sole....
I'vo pensando, e nel pensier m'assale....
Vergine bella che di sol vestita....
Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno....

Indiquons, parmi les *canzoni* amoureuses, une des plus remarquables : Chiare, fresche..., etc.

triste et grave, je m'assieds aujourd'hui. Maître du ciel, je demande que la pitié qui te fit descendre en terre, ramène tes yeux vers la contrée de tes prédilections. Vois, doux Seigneur, quelle guerre cruelle! et de quelles causes légères! Ces cœurs qu'endurcit et ferme le cruel Mars farouche, ouvre-les, ô Père, attendris-les, desserre-les! Dans ces cœurs fais que la vérité que tu aimes, tout faible que je suis, par ma parole soit entendue! »

« Vous dans les mains de qui la fortune a mis l'empire de ces belles contrées pour lesquelles il semble qu'aucune pitié ne vous touche, que font ici tant d'épées étrangères? Dans quel dessein cette verte terre serait-elle teinte du sang barbare? Une grande erreur vous aveugle. Vous voyez peu et croyez voir bien loin, vous qui dans un cœur vénal cherchez amour et fidélité! Tel qui possède le plus de soldats est celui qu'entourent le plus d'ennemis. O déluge, de quels déserts sauvages venez-vous pour inonder nos douces campagnes? Si c'est de nos propres mains que nous vient notre ruine, d'où pouvons-nous espérer notre salut?... »

« .... Il semble par je ne sais quelle malignité des astres que le ciel nous ait pris en haine. C'est grâce à vous, à qui pourtant fut confiée une si haute mission. Vos volontés divisées ruinent du monde la plus belle partie. Quels crimes, quels jugements divins, quelle fatalité, vous font tourmenter le citoyen appauvri, persécuter l'adversité, chercher au dehors des soldats, vouloir qu'ils versent leur sang et vendent leur vie à prix d'or? Je parle pour la vérité, non par haine ni par mépris. »

« Et vous ne vous apercevez pas après tant de preuves de la fourberie bavaroise qui provoque du doigt la mort et se joue avec elle[1]. Leur jeu est pire à mon sens que le mal qu'ils nous font. Mais votre sang coule plus largement; une tout autre colère vous aiguillonne. Rentrez en vous-

1. « Comme on agace les petits chiens : les soldats étrangers et mercenaires ne faisaient pas une guerre sérieuse. » (*Commentaire* de Leopardi, 2ᵉ édit. de Florence, 1847, p. 454.)

même seulement de matine à tierce, et vous verrez quel prix peut faire de vous celui qui fait si peu d'état de lui-même. O noble sang latin, secoue ces funestes fardeaux : d'un mot vain et sans réalité ne te fais pas une idole ! Si la barbarie d'outre-mont, si une nation sauvage nous surpasse en intelligence, c'est notre faute et non la loi de nature.... »

« Chanson, je t'avertis de parler doucement : c'est parmi des gens altiers que tu dois aller ; leurs esprits sont nourris de la coutume ancienne et mauvaise, toujours ennemie de la vérité. Tu essayeras ta fortune parmi un petit nombre de magnanimes qui aiment le bien. Dis-leur : Qui de vous prendra ma cause ? Je vais criant : La paix, la paix, la paix ! »

Ajoutez à ces vers robustes et pleins de sens le commentaire de l'histoire, les mercenaires qui désolent le pays, les tyranneaux qui se sont élevés de toutes parts en Italie et qui déchirent ce pays, un vain nom d'empire romain auquel Pétrarque lui-même exilé de Florence ne croit plus, puissant encore pour le mal, impuissant pour le bien, que de regrets naissent dans l'esprit pour tant de trésors que l'âme des grands poëtes renferme et que la destinée invincible des nations étouffe dans leur germe ! Ni le caractère de l'écrivain, ni le concours des circonstances ne favorisaient le développement d'une poésie vraiment nationale. Au commencement comme à la fin de la canzone dont on vient de lire les extraits, on sent que Pétrarque n'a qu'une foi médiocre dans la vitalité politique de sa patrie. Hélas ! tandis qu'il écrivait ces beaux vers, il courtisait ces seigneurs même qu'il réprimande et qu'il exhorte ; il adressait des prières éloquentes à ces empereurs allemands desquels il espérait si peu ! Une ville venait-elle à secouer le joug de son tyran, comme Pavie, il écrivait à son libérateur pour l'engager à la soumission, et pendant que la vengeance inondait de sang la malheureuse cité, il jouissait tranquillement de l'hospitalité des Visconti. Il ne faut pas rendre Pétrarque et ses successeurs responsables de l'abaissement de leur pays ; ils en souffrirent, ils ne le causè-

rent pas. Mais malgré l'influence et l'autorité dont jouit Pétrarque, comment ne pas dater de lui le commencement de la déchéance pour les écrivains?

Les *Triomphes*; goût, style, école de Pétrarque.

Un peintre dont parle Giraldi Cintio représentait Dante et Pétrarque dans un pré fleuri de l'Hélicon, le premier, la robe retroussée jusqu'au genou, tenant une faux en main et tranchant à tour de bras autour de lui herbes et fleurs, le second venant derrière lui, vêtu d'une robe sénatoriale et choisissant dans les unes et les autres ce qu'il y avait de plus noble et de plus gracieux[1]. Cette peinture marquait assez bien la différence du goût, du style et de la langue des deux grands poëtes de l'Italie. Pétrarque, moins puissant et moins riche, a plus de couleur, de noblesse et de choix. Sous sa plume, d'ailleurs, la poésie italienne n'a rien perdu de sa gravité. La canzone, où sa pensée domine, a conservé son caractère magistral; presque toujours elle peut être ramenée à une thèse dont les larges strophes sont les propositions successives, *Dico, s'en quelle etate....* « Je dis : si dans ces âges.... » C'est ainsi que le poëte rattache la chaîne interrompue de ses raisonnements[2]. Le sonnet, genre plus tempéré, dont Pétrarque n'a jamais dépassé les limites naturelles, contient aussi son raisonnement; ce n'est souvent qu'un syllogisme sous forme poétique[3]. Rien de plus travaillé que le cadre de ces compositions auxquelles on ne peut jamais faire le reproche de manquer d'un sujet bien déterminé. Elles sont plutôt exposées au reproche contraire : la période s'y étale avec complaisance et Pétrarque est cicéronien en vers. C'est un des griefs de

1. *Discorsi*, Venezia, 1554, p. 134.
2. Canzone VIII, *Poi che per mio destino....*
3. Voltaire traite avec dédain les sonnets de Pétrarque, et leur reproche surtout de finir d'une manière peu saillante; il cherche dans le poëte du XIVe siècle la mode qui a prévalu au XVIe de ménager une chute à la fin. *Lettre aux auteurs de la Gazette littéraire.*

là critique, lorsque vers le commencement du XVII[e] siècle la réaction commença contre lui[1].

Nous n'insistons pas sur les subtilités, sur les affectations, sur les antithèses de Pétrarque, dont Sismondi a beaucoup parlé : il ne faut pas que le sentiment vrai de la poésie de Pétrarque en soit altéré. Ces ornements qui sont les modes de l'amour n'en entament ni la sincérité, ni la fraîcheur, et il n'y a pas d'émotions de l'âme qui s'accordent plus volontiers avec ces petites recherches. Elles nous choquent surtout quand elles viennent du dehors et de loin. Les jeux de mots, l'abus des métaphores, déplaisent souverainement à l'esprit français : en est-il de même des jeux d'esprit et des antithèses? Pour comprendre notre pensée, qu'on veuille bien comparer le commencement de la canzone *Chiare, fresche e dolci acque* avec la gracieuse imitation qu'en a donnée Voltaire[2]. Si l'on met en balance la fraîcheur incomparable du texte italien avec l'élégance et les oppositions de mots et d'idées de son traducteur, on verra de quel côté est l'apprêt et l'étude des effets de détail.

Sans réduire la langue à une sorte d'indigence comme on le fit plus tard, Pétrarque fut le plus musical des poëtes. La poésie lyrique italienne de la première époque doit ses différents genres à la musique, non à l'arrangement capricieux des rimes et de la mesure. Il est permis de croire que la canzone fut le cadre le plus savant formé sous les doigts de ces artistes populaires autour desquels la foule s'assemblait dans les rues. Dans ses strophes, qui sont quelquefois de vingt vers, des repos habiles sont ménagés. Le plus souvent elle croise entre elles un certain nombre de rimes qui, forçant l'oreille d'attendre plusieurs vers avant d'être satisfaite, communiquent au rhythme la lenteur et la majesté. Quelquefois sept rimes différentes composant la strophe, et ne retrouvant que dans la strophe suivante leur écho, tiennent l'oreille si longtemps en suspens qu'il est impos-

1. Voy. Udeno Nisieli, *Proginnasmi*, p. 277, et Tassoni, *Considerazioni*, passim.
2. *Essais sur les mœurs*, édit. Baudouin, t. XX, p. 54.

sible d'imaginer comment ces rhythmes auraient pu s'imposer au goût des auditeurs sans le secours de la musique. La sextine, *sestina*, répète non-seulement la rime, mais le mot lui-même, à la distance d'une strophe. Voilà pour les genres les plus élevés. Après le sonnet qui tient le milieu et dont les règles sont inflexibles, viennent la *ballata* et le *madrigale*, bien différents de ce que nous désignons par ces noms. La première, dansée et chantée tout à la fois, au moins dans le principe; le second, court, léger et facile, nous représentent ce que les poëtes ont conservé des chants populaires, de ces *canti*, de ces *maggiolate* ou matinées de mai, par lesquelles il était d'usage de célébrer les belles Florentines quand, à la saison du renouveau, on venait planter devant leur porte un arbre fleuri. Plus tard, en perdant le souvenir de leur origine musicale, ces divers genres étaient condamnés à vieillir. Mais au quatorzième siècle tout poëte était musicien. Dante reçut peut-être des leçons de musique de ce Casella qu'il place au pied du mont du purgatoire : habile, suivant Boccace, dans l'art de l'accompagnement comme du chant, il fréquentait sans doute la boutique du luthier Belacqua, qu'il nomme au V[e] chant de cette même *cantica*. Pétrarque avait aussi son luth, qu'il laissa en héritage à un ami; à l'Italie il laissait les vers qu'il avait mesurés et chantés sur les cordes harmonieuses, et l'historien Philippe Villani nous apprend que les airs et les paroles du chantre de Laure étaient sur les lèvres de tous les Florentins[1].

Un moment Pétrarque sembla vouloir lutter avec la gloire de Dante : c'est dans les *Triomphes*, sorte de vision philosophique et morale dans le goût du *Roman de la Rose* qu'il a connu et dédaigné; conception froide où il a cru que son style brillant suffirait à lui donner la victoire sur son illustre devancier. En s'essayant ainsi dans le cadre d'une épopée allégorique et dans la forme du tercet dan-

1. M. Giosuè Carducci a trouvé des madrigaux de Pétrarque et de Boccace parmi les morceaux mis en musique, *intonati*, au XIV[e] siècle. *Musica e Poesia del secolo* XIV, Studi letterari, Livorno, 1874.

tesque, il a quitté son véritable terrain. Vaincu par le sommeil, le poëte, comme son illustre devancier toscan, comme la plupart des écrivains de son siècle, est spectateur d'une vision qu'il raconte. Les tableaux qui la composent sont les triomphes successifs de l'amour sur la faiblesse humaine, de la chasteté sur l'amour, de la mort sur la chasteté ; et ainsi de suite il raconte les victoires de la renommée, du temps, de l'éternité. De cette description qui ne porte sur rien de réel et de vivant, la seule partie intéressante est celle où il interroge Laure déjà morte sur les sentiments secrets qu'elle avait pour son poëte. Elle contient l'unique aveu qu'il ait plu à Pétrarque de mettre sur les lèvres de Laure. On la trouvera au deuxième chapitre; car ce nom, *capitolo*, était donné dans l'usage à une série de tercets. Il est permis de penser que l'auteur ne croyant pas lui-même être parvenu au succès qu'il s'était promis, ne voulut pas achever cet ouvrage.

L'école de Pétrarque fut la plus durable et la plus stérile de toutes celles qui régnèrent dans la poésie italienne. Elle commença du vivant du poëte et donna de bonne heure aux femmes, encouragées sans doute par le caractère de cette poésie, le signal de grossir les rangs. Bien que Tiraboschi doute que celles du XIVe siècle « aient assuré sur leur tête le laurier poétique, » on en trouve trois qui connurent et suivirent l'exemple du maître. Une surtout, d'une noble famille de la province d'Urbin, Giustina Lievi Perotti, lui adressa un sonnet curieux :

« Je voudrais, ô maître, élever mes ailes vers le but où le désir m'invite, et après la mort demeurer vivante avec un lustre de célébrité et de vertu. »

« Mais le lâche vulgaire qui, cédant aux bas instincts, marche dans la voie de l'erreur, comme digne de blâme me montre au doigt, parce que je m'efforce de parvenir aux eaux sacrées d'Hélicon. »

« A l'aiguille, au fuseau, comme à ma véritable gloire, non au laurier, ni au myrte, il veut que j'aie l'âme toujours occupée. »

« Dis-moi donc, toi qui par un plus droit chemin vas au

Parnasse, noble esprit, devrais-je donc laisser une si digne entreprise? »

On dit que ces vers provoquèrent de la part de Pétrarque une réponse contenue dans le sonnet VIIe qui commence par ces mots : *La gola, il sonno*[1]....

La poésie, grâce à l'auteur du *Canzoniere*, se confond tellement avec l'amour, que longtemps ces deux choses qui souvent s'excluent n'en firent qu'une, et peut-être au détriment de l'une et de l'autre. Les académies où l'étude de Pétrarque, les commentaires sur Pétrarque, les vers à l'imitation de Pétrarque, devinrent comme l'unique occupation, furent des sociétés où l'on ne parlait que d'amour, et qui se croyaient consacrées à la glorification de ce sentiment. De là la plupart des noms bizarres qu'elles se donnaient. « Comme beaucoup estiment que la fin des académies est l'exposition des poésies amoureuses, et, ajoutant foi à tout ce qui se dit en l'honneur de l'amour et des sujets amoureux, ont conçu des opinions bien fausses, j'ai trouvé utile de parler du vrai but des académies, et je dirai ce que je crois vrai de l'amour[2].... » Ainsi parlait, à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe, Lorenzo Giacomini, le même qui avait le courage de prononcer dans Florence l'éloge funèbre de Tasse. C'était une seconde preuve de vaillance non moindre que la première. Durant le XVe et le XVIe siècle on fut plus pétrarquiste que Pétrarque, puisqu'il serait aisé de recueillir dans celui-ci de nombreux passages où il confesse que l'amour de Laure ne lui a pas tout à fait servi d'échelon pour s'élever à l'amour de Dieu. Tout le monde en Italie et souvent à l'étranger affecta d'aimer Laure. La liste de ses admirateurs s'enrichit du nom d'un roi de France, un nom bien inattendu, celui de François Ier. François Ier pétrarquiste! Il est vrai que cette épithète ne désignait pas au XVIe siècle ce qu'on entend aujourd'hui,

1. Le sonnet de Pétrarque reprend toutes les rimes de sa prétendue correspondante; mais il se pourrait que cette Giustina eût repris après coup les rimes de Pétrarque.

2. *Prose fiorentine*, Lezioni, V, p. 116 et suiv.

et qu'elle s'appliquait à ceux qui n'employaient que des mots trouvés dans Pétrarque. Quoique cette condition ne fût pas aisée à remplir, elle tirait moins à conséquence. C'est Tassoni, appelé le *Petrarchomastix*, qui commença au XVII[e] siècle la réaction contre le chantre de Laure. Mais il ne réussit pas à détruire tous ses autels, et ce qu'il put démolir de cette gloire, ne tourna qu'au profit de nouvelles idoles beaucoup moins dignes. Pétrarque régna sur le goût et sur l'intelligence italienne jusqu'au temps où Dante devait reprendre son premier empire. La nécessité de suivre un modèle et l'impossibilité de le choisir ailleurs que dans le centre de la pure langue italienne, fit toujours des deux grands Florentins comme les deux tyrans de la poésie.

CHAPITRE VIII.

ROMANCIERS ET CONTEURS.

Les vieux romanciers italiens. — Boccace; sa vie et ses œuvres diverses. — Le *Décaméron;* plan de l'ouvrage; idée de la nouvelle italienne; composition et style; influence littéraire du livre. — Derniers *trecentisti;* prosateurs contemporains de Boccace.

Les vieux romanciers italiens.

L'écrivain qui a été, à tort ou à raison, regardé comme ayant perfectionné et fixé la langue poétique des Italiens, avait des devanciers connus dans un genre bien déterminé. S'il s'agit des progrès propres à la prose, les devanciers de Boccace sont en nombre infini, c'est en quelque sorte Florence et la Toscane tout entières. Mais comme inventeur de récits et auteur de narrations fictives en vers et en prose, il a des prédécesseurs dont le nom ne doit pas être oublié. Pour rester dans les bornes de la littérature italienne, les *novellieri* dont nous avons parlé dans un chapitre précédent ont ouvert la route à son *Décaméron*, et ses poëmes, tous dans le genre romanesque, suivent les traces tantôt des

romans en prose du cycle troyen, tantôt celle des épopées plus ou moins imitées et traduites de nos chansons de gestes carlovingiennes.

L'Italie ne compte pas moins de cinq traductions ou remaniements de la chronique romanesque écrite en latin par Guido delle Colonne, le juge de Messine qui suivit Édouard Ier de Sicile en Angleterre. Ce roman, presque aussi célèbre que la chronique de Turpin, est la source commune de toutes les fictions sur Troïle que l'on retrouve en France et en Angleterre. Guido de Messine le donna en 1287 comme une traduction des chroniqueurs grecs Dictys et Darès. Les amours de Troïle, fils de Priam, avec Briséis, fille de Chalcas, qui le trahit ensuite pour Diomède, tel est le fond de cette histoire que reprit Boccace en changeant le nom de la belle perfide en celui de Criseide : observons que ce nom est celui qu'elle porte dans le poëme de Chaucer comme dans le drame de Shakspeare et qu'elle a gardé depuis. A côté des traductions de ces chroniques-romans il convient de placer les *Fiorità* ou fleurs de chroniques d'Armannino, de Guido de Pise et d'autres. Tenant un milieu à peine plus exact entre la fiction et la vérité, ceux-ci commencent leur ouvrage à la création du monde, et, passant par Troie, ils arrivent avec Énée en Italie, descendent avec la Sibylle aux enfers, concilient dans cette peinture Dante et Virgile, et donnent aux amours d'Énée et de Lavinie un développement sur lequel l'auteur de l'*Énéide* avait été plus discret.

Nous ignorons si le sujet de Troïle a été emprunté à Guido de Messine par les vieux romanciers français; mais il n'est pas douteux que nos chansons de gestes ont donné naissance aux longs poëmes sans invention ni originalité que des chanteurs populaires répétaient dans Florence et dans le reste de l'Italie sous les titres de *Buovo d'Antona*, dont parle Villani, de la *Spagna* et de la *Regina Ancroja*, qui sont du même goût et de la même date. Les cycles moins populaires de Troie ou de la Table-Ronde, également chantés en italien à cette époque, sont demeurés dans la poussière des bibliothèques. Ces copies de l'épopée gothique

française ont été les premiers modèles du poëme chevaleresque italien, lequel attendait, pour fleurir, le siècle suivant, et nous en plaçons ici la mention plutôt à cause de leur forme que de leur contenu.

Ils sont écrits en *ottava rima* ou stances de huit vers Ce mètre, dont Boccace passe pour l'inventeur, était déjà en possession des épopées romanesques : il prouve que ces longues narrations non-seulement étaient chantées comme nous le savons pour nos chansons de gestes [1], mais que le récitatif adapté à ce genre d'ouvrages pour satisfaire les oreilles italiennes était plus musical. Il n'a pas la tristesse de la *terza rima* ou tercet, si bien fait pour la gravité des sujets philosophiques ou moraux, et, comme il est moins uniforme, il permet aux chants plus d'étendue. Aucun critique italien n'a mieux démêlé que Bettinelli les avantages de l'octave : « Elle a un son noble et harmonieux, embrasse une pensée et l'enchâsse comme une pierre précieuse dans un anneau; elle a une chute qui donne à la fois le repos et l'élan nouveau.... C'est là peut-être l'origine de son nom de *stance*. Les autres mètres n'offren qu'un instrument et ne conviennent pas pour une musique prolongée, à cause du péril d'ennuyer, courant toujours sur la même corde; les octaves forment comme un orchestre de flûtes, de luths, de trompettes et de harpes accordés ensemble [2]. »

En un mot, l'octave est le mètre naturel de l'épopée dans une poésie dont Pétrarque, le plus musical des écrivains, a fixé la langue. Mais nous pouvons apprendre du critique anglais Hazlitt les inconvénients de cette musique flatteuse et tout ensemble exigeante. S'il est vrai, comme il le dit, que la nécessité de remplir le moule de la stance a obligé Spencer d'accorder beaucoup à la fantaisie, à la forme et aux mots [3], combien elle apportait une commode excuse aux Italiens pour qui la facilité des rimes, l'abon-

1. *De l'Harmonie au moyen âge*, par M. de Coussemaker, 1852.
2. *Discorso intorno a sei poemetti*, Œuvres, t. V, p. 71. Venise, 1781.
3. *Lectures on the english poets*, p. 80.

dance des voyelles finales et la musique des paroles étaient déjà une tentation puissante! Les vieux poëtes qui employèrent les premiers la stance s'y étalèrent à leur aise et prosaïquement; Boccace y trouva un encouragement pour la prolixité du style qui est son défaut.

Boccace; sa vie et ses œuvres diverses.

Trois périodes bien marquées composent la carrière de Boccace. Sa jeunesse est le temps non-seulement de ses amours, de ses erreurs, qu'il confesse en vingt endroits, mais de ses poésies et de ses nouvelles recueillies sous le nom si connu de *Décaméron*. Son âge mûr, qui se fit un peu attendre, lui réservait l'occasion de servir sa république en plus d'une circonstance, l'avantage de paraître dans plusieurs cours à titre de député, ou, comme on disait encore, d'orateur, et l'honneur d'être l'ami de Pétrarque; mais, sauf la terminaison de son fameux recueil et quelques rares écrits poétiques, dernières inspirations ou derniers péchés de sa jeunesse, l'œuvre littéraire de cette seconde époque est toute latine et savante. La troisième est celle d'une pénitence qui serait devenue le comble de l'austérité, s'il ne l'avait tempérée, sur les conseils de son ami, par l'étude et l'érudition.

S'il faut s'en rapporter à ce que dit l'auteur lui-même en parlant du personnage de Caleone dans le roman du *Filocopo* et dans l'*Ameto*, composition mêlée de vers et de prose, Boccace[1] naquit à Paris, dans la *Gallia togata*. S'il faut croire, au contraire, que Boccace est représenté plus fidèlement dans la *Fiammetta*, autre roman de l'écrivain, il vit le jour à Florence. De là les discussions qui ont lieu sur ce point. En effet, il en est de Boccace comme de Dante et de Pétrarque, et de lui plus encore que d'eux : nous ne connaissons guère de sa biographie que ce qu'il en a dit. Il

1. Giovanni *Boccacci :* le nom est généralement écrit de cette manière quand il est, comme ici, précédé du prénom; c'est un pluriel, comme s'il y avait *Giovanni de' Boccacci*. On doit dire *Boccaccio* quand le nom est tout seul.

n'est pas douteux qu'il naquit en 1313[1], d'une femme que connut à Paris son père, marchand d'une médiocre fortune, qui était lui-même de Certaldo, dans le Val d'Elsa. Celui-ci le mit, pour apprendre la comptabilité, près d'un négociant qui l'emmena à Paris, mais sans succès : le jeune homme ne revint pas plus fort en arithmétique. Ayant essayé du droit canon sans y prendre plus de goût, il fut remis par son père à la pratique du commerce dans la ville de Naples. Il y apprit tout autre chose. La société des lettrés, la cour du roi Robert, la solennité de l'examen de Pétrarque par ce prince, les souvenirs poétiques de ces lieux où l'on prétendait montrer la tombe de Virgile, l'amour d'une dame, Fiammetta, qu'il a célébrée dans la plupart de ses ouvrages, enfin son penchant naturel et ses goûts, firent du jeune Florentin un poëte, un conteur et un érudit. Cette Fiammetta, suivant le texte du *Filocopo*, dans le livre V^e^, serait une fille naturelle du roi Robert, appelée Marie ; mais, selon le roman qui porte son nom, elle n'est qu'une personne de noble lignée, mariée à un époux de son rang, ce qui ne l'empêche pas d'aimer le poëte et même de faire des avances, s'il faut en croire le chapitre Ier de la *Fiammetta*, tout au moins de se rendre à la menace d'un suicide ou de quelque chose d'approchant, s'il faut s'en rapporter à la version donnée dans l'*Ameto*. Il convient de voir là une preuve des jeux de l'imagination de l'auteur ; cela suffit cependant pour montrer quel degré de certitude il est permis d'attacher aux notices traditionnelles sur les amours princiers de Boccace. Ajouterons-nous que le peu de fortune de l'illustre conteur ne porte guère à croire qu'il ait été si bien en cour.

Soit que le grand prosateur italien ait rapporté de Paris la connaissance des romans français du temps, soit qu'il les ait connus en Italie où nous avons vu qu'ils avaient depuis longtemps pénétré, il a puisé dans ce fonds très-

1. C'est Pétrarque qui nous l'apprend par une lettre où il dit qu'il a neuf ans de plus que Boccace : or Pétrarque était né en 1304. *Epist.*, *Sen.*, VIII, 1.

riche la plupart des récits sur lesquels il a exercé sa plume ingénieuse. Ses deux premiers ouvrages furent le *Filocopo* en prose et la *Teseide* en octaves qu'il entreprit, dit-il, à la demande de sa Fiammetta. Fidèle à la tradition de ses devanciers, il prenait donc une dame pour inspiratrice de son talent et composait ses œuvres sous les auspices d'un amour plus ou moins réel et historique. Beatrice, Laure, Fiammetta, marquent les degrés de l'échelle poétique du génie italien au XIVe siècle; elles marquent aussi la progression descendante des conceptions. L'amour éthéré dont la première est le type, passe par un juste milieu plus humain dont la seconde est l'expression, et aboutit à la passion libre, hardie, tout à fait terrestre, qui anime la troisième.

L'histoire de Filocopo n'est autre que celle de *Floire et Blanchefleur* de notre moyen âge : seulement le héros est reçu dans la compagnie de Fiammetta et de Caleone, et c'est une occasion pour Boccace de se mettre en scène avec sa maîtresse vraie ou prétendue. Il a même esquissé dans cette partie un premier dessin du *Décaméron* dans les conversations qu'il attribue à ses personnages. On y traite des questions amoureuses comme celle-ci : Une jeune dame ôte la couronne de fleurs qu'elle portait, pour la déposer sur la tête d'un de ses deux amants qui n'en avait pas, et prend à l'autre celle qu'il avait pour s'en parer elle-même; lequel des deux est le plus aimé? On y raconte aussi des nouvelles se rapportant à des pensées du même ordre. Cette partie est encore une greffe italienne introduite dans le vieux tronc gaulois. Malgré l'élégance du style et les ornements de rhétorique dont l'auteur a chargé son modèle, peut-être à cause de cela même, l'œuvre primitive n'a pas gagné à son rhabillage étranger. Nous n'en dirions pas autant de la *Teseide*. C'est encore une imitation d'un de nos romans du moyen âge, l'histoire de Thésée, duc d'Athènes, ou plutôt des deux chevaliers Arcite et Palamon. Pour n'indiquer le sujet qu'en deux mots, ces deux personnages se disputent dans un combat solennel, en présence de toute la cour, la main d'une belle Amazone : Arcite vainqueur tombe la poitrine sur le pommeau de sa selle et meurt dans

son triomphe, après avoir légué à son rival celle qu'il avait conquise sur lui les armes à la main. Boccace a mis son cachet sur cette narration. D'abord il a dissimulé sa princesse sous le nom de la belle Amazone, et s'est lui-même représenté dans le personnage de Palamon : il est le chevalier vaincu, mais heureux, préférant l'amour à la victoire. Certes, il est à regretter que nous ne sachions pas le dernier mot du mystère dont il lui a plu de s'envelopper : ce serait là un second aveu du poëte, une nouvelle confidence amoureuse lancée au milieu de la cour de Naples. Mais il en faut prendre son parti avec les poëtes italiens : jusqu'à Tasse, c'est-à-dire jusque dans les temps rapprochés de nous, il a été de mode que les rimeurs et les princesses eussent entre eux une sorte de commerce poétique agréable à représenter dans le lointain. Approchez et regardez-y de près, il n'en reste rien ou fort peu de chose. Ce n'est pas tout : l'auteur a multiplié les développements poétiques et amoureux, les souvenirs classiques et savants. Il a sur l'auteur anonyme l'avantage de l'exécution, des ornements, de la variété. Cependant nous doutons qu'il le conservât, si nous le comparions à un autre poëte qui l'a suivi de près par les années et dans un autre pays. L'auteur des *Contes de Cantorbéry*, Chaucer, a repris le même sujet dans son *Conte du chevalier*. Mais il ne traduit pas Boccace, au moins dans cette composition : par un tour ingénieux, son chevalier feint de ne vouloir pas tout dire, parce que son conte serait trop long, et qu'il faut laisser à chacun des pèlerins ses compagnons le temps de conter à son tour et de gagner le souper qui en sera la récompense. Aussi prend-il comme à la course et chemin faisant tout ce qu'il y a de fleurs et de beautés fraîches et brillantes. Le *Conte du chevalier* ne va qu'à deux mille et quelques cents vers, tandis que la *Teseide* n'en compte guère moins de neuf mille.

Cependant le père de Boccace ne l'entretenait pas à Naples pour faire des romans et des poëmes amoureux : le poëte passa les années suivantes, de 1340 à 1350, tantôt à Florence où l'appelaient sa famille et la nécessité, tantôt à Naples où le ramenaient ses goûts et probablement son

amour. Dans cette période, qui va de sa vingt-septième à sa trente-septième année, il écrivit l'*Ameto*, l'*Amorosa Visione*, la Vision amoureuse, la *Fiammetta*, le *Filostrato*, et le *Ninfale Fiesolano*, le poëme des Nymphes de Fiesole. Fiammetta joue encore un rôle ici : elle est une des sept nymphes dont le berger Ameto (Admète) s'éprend successivement. Elle lui conte l'histoire de ses amours avec Caleone, et il paraît que ce n'étaient pas les seules. Tout à coup l'auteur, suivant une habitude des poëtes de ce temps, passe du sens concret au sens abstrait, et les nymphes qu'Ameto a honorées de ses hommages deviennent des vertus qui, pénétrant successivement dans son cœur, font de ce pâtre d'abord grossier un très-noble cavalier. C'est un sujet traité par Théocrite et par beaucoup d'autres, en y ajoutant les finesses de la métaphysique italienne. Cet ouvrage, composé tour à tour de prose et de vers, à la manière de Boèce, ouvre la carrière aux œuvres analogues de Sannazar et de Bembo. Ce mélange, qui ne se retrouve chez nous que dans des compositions familières et plaisantes, a paru aux Italiens digne des sujets philosophiques et sérieux. L'*Amorosa Visione* est dans le goût sévère des *Triomphes* de Pétrarque, dont elle est presque une copie, mais plus mondaine, ayant pour sujet le bonheur. Toujours en l'honneur de Fiammetta, ce petit poëme en tercets contient un acrostiche : les premières lettres des tercets forment deux sonnets et une canzone à la gloire de l'illustre Napolitaine. Ces laborieuses puérilités annoncent déjà la décadence de la *terza rima* à laquelle Boccace a tant contribué à substituer l'octave.

Le vrai roman, le roman original de Boccace est l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, envoyée par elle aux dames amoureuses. Dans cette œuvre en prose, la dame des pensées de Boccace parle elle-même, et, par là, elle donne déjà au livre le caractère moderne. Les romanciers qui ont pris un tour analogue pensant qu'ils exprimeraient ainsi avec plus d'énergie et de naturel les sentiments du héros, ne se doutaient pas peut-être qu'ils suivaient les vestiges de Boccace. L'amour violent qu'il voulait mettre dans le cœur de son héroïne l'a conduit sans doute à cette conception :

Fiammetta aime avec l'emportement d'une femme qui a rompu le frein du devoir. Elle va pour ainsi dire au-devant de Pamphile et par suite elle ressemble aux amoureuses de l'antiquité, à Phèdre, surtout à Médée, aux femmes qu'Ovide fait parler dans ses *Héroïdes*, à presque toutes celles que l'on trouve dans les romans grecs. Isménie, par exemple, grâce aux avances qu'elle fait à Isménias, s'attire de sa part ni plus ni moins qu'un soufflet. Cette hardiesse des héroïnes de roman est logique dans les anciens qui regardaient l'amour dans une femme comme une violation du devoir. Boccace tient ici de ses devanciers; et le moyen âge, quoi qu'on en dise, est comme lui. Mais il ressemble aux modernes, au moins à ceux du XVIe et du XVIIe siècle, par la soudaineté de la passion. L'amour de Fiammetta est subit et inopiné. Contrairement au *Filocopo*, à l'*Ameto*, à l'*Amorosa Visione* et même à la *Teseide*, le dénoûment de la *Fiammetta* est l'abandon où reste la belle Napolitaine. Encore une preuve de l'impossibilité de trouver dans toutes ces inventions de Boccace une base un peu sûre pour établir sa biographie.

Boccace revient à l'imitation de nos vieux conteurs, dans le *Filostrato*. Les amours du jeune Troïle et de Chryséis en ont fourni le sujet et les incidents. Le moyen âge, héritant des Romains je ne sais quelle rancune contre les Grecs, privé d'ailleurs de la lecture d'Homère et nourri de celle de Virgile, semble avoir réservé presque tout son intérêt pour les Troyens, pour les vaincus. Cet intérêt se concentrait naturellement sur la tête de Troïle, dont Virgile a raconté en cinq vers touchants la mort lamentable : les oracles avaient dit que Troie ne serait pas prise tant que le plus jeune fils de Priam vivrait. Quelle fatalité l'avait poussé au-devant des coups d'Achille? Était-ce quelque désespoir d'amour? qui sait? peut-être est-ce là l'origine du roman. On imagine facilement le reste : Troïle aime Chryséis avec toute la franchise d'un cœur jeune qui n'a pas encore aimé. Chryséis est fille de Chalcas, prêtre troyen; troyen, remarquez-le bien, et non pas grec, comme le dit Homère; et qu'on ne se récrie pas sur cette inexactitude, car en voici une

plus forte, et Chalcas est évêque de Troie : en qualité de devin il a prévu la ruine de la ville et il passe du côté des vainqueurs. Sa fille, réclamée par lui, le rejoint sous la conduite de Diomède, qui lui fait oublier Troïle. Celui-ci, instruit de l'infidélité de sa maîtresse, va chercher la mort dans la mêlée. On devine que cette singulière histoire n'a pas conservé dans les octaves de Boccace toute sa naïveté. Ici, comme en tout le reste, Boccace feint de se représenter lui-même et sa romanesque Fiammetta dans ce pauvre Troïle abandonné et dans l'inconstante Chryséis. Le développement qu'il donne aux situations, aux discours des personnages et surtout de Pandare, qui joue dans cette narration un rôle analogue à celui de Galléhaut dans les amours de Lancelot et de la reine Genièvre, surtout les agréments d'une poésie facile et harmonieuse, mettent son poëme au-dessus du modèle qu'il a suivi[1]. D'ailleurs la nature du sujet se prête admirablement à son génie satirique et libertin avec élégance. Chaucer suit avec ce poëme le même procédé qu'avec la *Teseide;* il abrége et se contente d'amplifier une ou deux scènes principales où il a préparé la voie au drame de Shakspeare. Il n'était pas d'ailleurs retenu par les nécessités de son cadre, et son œuvre de *Troïlus and Creseide* est un poëme à part.

Sans nous arrêter au *Ninfale Fiesolano*, si ce n'est pour dire que cet ouvrage, également en octaves, est sur un ton moins élevé encore, et, malgré la mythologie dont il est mêlé, se rapproche par endroits de la licence qui règne si souvent dans le grand ouvrage de Boccace, contentons-nous de clore avec les années de la jeunesse de l'écrivain, la liste nombreuse de ses romans et de ses poésies amoureuses

L'année 1348 vit éclater cette épidémie que Boccace a rendue fameuse par l'éloquente description qu'il en a faite

1. Un critique distingué, M. Fanfani, regarde le succès du *Filostrato*, en Italie, comme moins grand que celui de la *Teseide*. Nous croyons avec Salvini que tous les poëmes de Boccace ont un peu souffert de sa renommée comme prosateur. Il est rare que l'on accorde à un même homme la supériorité en deux genres opposés. Voy. Salvini, *Prose toscane,* leçon XXXVI[e].

et par ce *Décaméron* auquel il lui a plu de la donner pour origine. Il s'en faut que cette peste de Florence, tout effroyable qu'elle fût, ait fait plus de ravages dans cette ville que dans les autres : c'est là une des illusions que produisent les œuvres du génie. Elle fut apportée d'abord à Pise et à Gênes par des navires venus d'Orient. Toute l'Italie en fut infectée ; l'année suivante elle parcourut toute l'Europe occidentale, y compris l'Angleterre. Rattacher des contes, des récits frivoles, souvent libertins, à la peinture d'un horrible fléau semblerait contraire au bon goût, presque à l'humanité, si l'on ne se souvenait que précisément dans des temps pareils, l'égoïsme, l'oubli des bienséances, la recherche des plaisirs, se montrent souvent sans pudeur. Ce contraste entre la tristesse du cadre et la légèreté du fond est une conformité de plus avec les circonstances.

Cet ouvrage qui est le titre principal de celui que les Italiens ont reconnu pour le prince de leurs prosateurs, partage la carrière de Boccace en deux parties égales et très-différentes. Dans la première, il a vécu de la vie aventureuse d'étudiant et de lettré ; il a été le poëte et le conteur des jeunes gens, des femmes, en un siècle peu sévère. Dans la seconde, sauf les cinq années durant lesquelles il acheva le *Décaméron*, et un petit retour à ses anciennes habitudes d'esprit dans le *Corbaccio*, il a mené l'existence grave d'un officier public, d'un diplomate, d'un professeur ; il a écrit des livres sérieux, érudits, très-peu lus de notre temps, il faut le dire, et pour la plupart écrits en latin. Il a continué, à l'exemple de Pétrarque, cette tradition italienne qui confinait l'usage de la langue nationale dans le cercle des écrits de pure imagination.

Dès l'année 1350, il est envoyé à Forli, à Ravenne ; il y retourne trois ans après : la république de Florence était en relations constantes avec les petits seigneurs ou tyrans disséminés dans les montagnes ou logés au pied des Apennins ; elle avait besoin de leur amitié contre la menace perpétuelle des ducs gibelins de Milan. Quelques-uns même de ces seigneurs étaient des demi-vassaux, des *recommandés* de la république, suivant le terme du droit féo-

dal. On compte parmi les services de Boccace une ambassade près de Louis, marquis de Brandebourg, fils de l'empereur Louis de Bavière : Florence cherchait en Allemagne quelque garantie contre l'empereur régnant ou contre son lieutenant milanais. Il fut plus d'une fois délégué, particulièrement en 1354, 1365, 1367, près des papes, soit à Avignon, soit à Rome. Le Saint-Siége n'était plus l'allié naturel de Florence ; la sujétion des souverains pontifes à la puissance française avait fait oublier les vieux griefs de Rome contre l'Allemagne. On vit dans la seconde moitié du XIVᵉ siècle, comme plus tard, les papes et les empereurs allemands se rapprocher : Florence put entrevoir dès lors par où périrait, au XVIᵉ siècle, sa liberté. Boccace, qui était de famille guelfe, était d'ailleurs désigné par son savoir et son talent pour des missions de la république près du Saint-Siége. Une autre qualité requise alors pour ce genre de fonctions ne lui manquait pas. Nous savons qu'il entra dans les ordres, puis qu'il eut besoin d'une dispense particulière en qualité d'enfant naturel. Le choix fait de sa personne pour de telles ambassades dans un temps comme celui de Cola Rienzi et de la *captivité de Babylone*, est une preuve de la considération dont il jouissait, une preuve qui n'est peut-être pas inutile auprès de ceux qui ne le connaissent que par le *Décaméron*.

Ses voyages ne furent pas tous diplomatiques. Outre ses allées et venues toujours fréquentes entre Naples et Florence, il allait voir, soit à Milan, soit à Venise, Pétrarque son maître et son ami, qu'à son tour il recevait dans Florence. Il remplit plus d'une fonction dans les murs de sa patrie. Ses concitoyens l'employèrent à tour de rôle dans le service des *provigionati* — pensionnés de la république, — et dans l'administration des troupes mercenaires, qui dès cette époque formaient l'armée de Florence comme des autres républiques. Quand la ville de Dante établit une chaire pour l'explication et l'étude de la *Divine Comédie*, à qui pouvait-elle la confier qu'à l'auteur d'une *Vie de Dante*, connu par son zèle religieux pour un poëme qu'il copia de sa propre main afin de l'envoyer à Pétrarque?

Cet enseignement donna lieu à un *Commentaire* que Boccace a laissé sur l'œuvre du grand poëte. L'ouvrage n'est par malheur qu'un commencement : il contient sur la république, sur la vie florentine, des digressions qui promettaient beaucoup mieux qu'une œuvre de scholiaste. Afin d'offrir un échantillon de la prose de Boccace qu'il nous conviendrait mal de tirer de ses nouvelles, citons la page suivante que l'on rencontre dans le *Commentaire :* ce monument des mœurs de Florence, aussi peu connu qu'il est remarquable, donnera la date du changement qui se fit dans le vêtement italien au XIVᵉ siècle.

« Ne parlons pas du temps que les jeunes gens perdent chez le barbier à faire peigner leur chevelure, à disposer leur barbe en fourche, à ôter ce poil, à ôter cet autre, à empêcher leur bouche d'en être couverte, à se mirer, à se lisser, à se dresser les cheveux, tantôt les laissant croître à la mode des barbares, les tressant, les roulant autour de la tête, tantôt les faisant voltiger sur leurs épaules, tantôt les raccourcissant à la manière des clercs. De même ils serrent leur taille, se gonflent la poitrine, qu'ils font descendre jusqu'au bas des reins, et qui les fait prendre pour des guenons, à les voir si bien lacés et sanglés. Ils portent des chaussures dont la pointe est si longue qu'ils semblent vouloir prendre les femmes à l'hameçon ; de leurs manches évasées comme des trompes ce ne sont pas des mains qui sortent, mais des griffes d'ours. Je ne parle pas de leurs petits capuchons qui les rendent semblables à des singes ou à des caricatures, ni de la mollesse de leurs regards qui cherchent presque sans cesse ce qu'ils regrettent ensuite d'avoir trouvé. Je passe sous silence leurs actes, leurs allures, leur tenue, les chants, les danses, les promesses, les présents qui ne peuvent être pris au sérieux, tant leur ceinture est étroite. Je ne m'arrête qu'à un seul de leurs usages qui leur paraît très-noble, parce qu'ils se regardent avec des yeux aveuglés par les ténèbres de l'enfer, mais qui est à mon avis si détestable, si digne de blâme et d'abomination qu'il doit déplaire même au conseiller de tout mal, à celui qui les inspire et les pousse. Je veux parler

des vêtements courts si indécents surtout quand ils sont portés en présence des femmes.... Pour excuser cette mode honteuse, ils font valoir des raisons plus honteuses encore. « Nous suivons, disent-ils, l'usage des autres nations ; « ainsi s'habillent les Anglais, les Allemands, les Fran- « çais, les Provençaux. » Ils ne voient pas, les malheureux, la portée de leur aveu. Lorsqu'ils n'étaient pas efféminés par l'excessive délicatesse, les Italiens avaient coutume de donner les lois, les modes, les manières de vivre, au monde entier, témoignage éclatant de notre noblesse, de notre prééminence, de notre souveraineté. Si nous allons chez ces nations étrangères qui furent vaincues et subjuguées par nous, chez ceux qui ont été nos tributaires, nos vassaux, nos serfs, chez des nations barbares qui ne connaissaient pas la vie civilisée et qui seraient encore à l'ignorer si les Italiens ne la leur avaient pas enseignée, si nous allons y prendre ce que nous avions l'habitude de donner, nous confessons que c'est nous qui sommes les esclaves, que nous ne savons pas les bonnes façons de vivre, à moins qu'ils ne nous les montrent, que nous les tenons pour plus grands, plus nobles et plus policés. Les malheureux ! ils ne s'aperçoivent pas de la bassesse qu'il y a pour un Italien à suivre les coutumes de telles gens ! »

Il est piquant de voir que le changement dans les habits ait alarmé davantage Boccace que le changement dans les mœurs, et que celui qui avait si souvent ôté à la pudeur ses voiles, s'irrite si fort contre les vêtements trop courts.

Outre la *Vie de Dante*, le *Commentaire* et les deux *Lettres* à Pino de Rossi exilé et au Prieur des Saints-Apôtres, dont la seconde au moins n'est probablement qu'une traduction du latin, cette deuxième partie de la carrière de Boccace n'offre à la mémoire qu'un seul ouvrage italien, le *Corbaccio* ou *Labyrinthe d'amour*. Rien de poétique dans ce labyrinthe qui n'est qu'une expression métaphorique, et le livre est en prose. C'est un récit satirique jusqu'à la trivialité, sous la forme d'une vision, où Boccace lui-même se représente dans un dialogue avec l'ombre d'un ancien maître revenu des enfers. Et quel est le sujet de leur entretien ? des

confidences réciproques sur les ridicules et les défauts d'une femme qui a été l'épouse du professeur et dont l'écolier a, depuis, obtenu les bonnes grâces. Il serait comique au moins que l'écolier fût la dupe d'un bonheur dont le professeur vînt avec l'autorité d'un mari défunt dissiper l'illusion. Mais il n'en est pas ainsi : le mari et l'amant font assaut d'invectives et de grossièretés contre la malheureuse veuve. Ce pamphlet a tout l'air d'une vengeance, et nulle part Boccace ne s'est désigné lui-même plus clairement. L'ouvrage est admiré des critiques florentins en faveur des tournures et des mots du terroir dont il est rempli, beaucoup plus sans doute qu'à cause du goût de l'auteur. Dans la satire des femmes qu'il trouve ici l'occasion de faire, il est assez singulier que Boccace leur reproche la lecture des romans français qu'il a souvent traduits ou imités pour elles. Voudrait-il dire que Genièvre, Iseult, Tristan et Lancelot devraient être laissés pour les nouvelles italiennes et le *Décaméron?* Bayle a fort bien observé à propos de Boccace que les écrivains qui ont dit le plus de mal des femmes sont ceux qui les ont le plus idolatrées.

Il serait peu utile de mentionner la plupart des ouvrages latins de Boccace, tout érudits qu'ils fussent et par conséquent bien utiles en un siècle pauvre encore d'informations. Une exception pourtant doit être faite en faveur de la *Généalogie des Dieux*, dont le XV[e] livre contient beaucoup de détails fournis par l'auteur sur sa personne, sur sa vie et ses travaux. On y trouve entre autres ce témoignage que l'écrivain, dans son enfance, trahissait déjà par de petits contes la vocation de son esprit. Le célèbre romancier anglais Richardson amusait de même ses petits camarades avec des récits improvisés. On rapporte à peu près la même chose de notre abbé Prévost dans les récréations de son couvent des Bénédictins.

La vie de Boccace n'eût pas été complète ni conforme à l'esprit de son temps, si les erreurs de sa vie et de son talent n'avaient été suivies du repentir et de la pénitence. Dès l'année 1361, huit ans après avoir achevé le *Décaméron*, il reçut la visite d'un chartreux de Sienne, Joachim Ciani,

qui venait s'acquitter près de lui d'une commission donnée en songe par un religieux mort en odeur de sainteté. L'auteur était averti que s'il ne faisait pénitence pour le mal que son talent avait produit, il payerait sa faute d'une mort prochaine. L'excès du repentir faillit égaler la gravité du péché : par la correspondance de Pétrarque nous voyons que sans les avis de son ami, plus modéré parce qu'il avait été plus sage, Boccace aurait vendu ses livres et dit adieu à la littérature. C'est alors qu'il prit la robe cléricale et mit la main à ses principaux ouvrages sur des matières sérieuses. Heureux si, suivant la trace de Dante plutôt que de Pétrarque, il avait jugé la langue italienne digne de tous ses livres savants, aussi bien que de la *Vie de Dante* et de son *Commentaire*. A quoi bon écrire le *Décaméron* en périodes cicéroniennes, si, dès l'instant qu'il abordait des sujets élevés, il abandonnait un idiome qu'il avait tant travaillé pour lui donner dans toutes les occasions, et même en dehors des occasions, une dignité romaine?

Boccace suivit Pétrarque dans la tombe à un an d'intervalle (1375), dans Certaldo, patrie de son père, et qu'il habitait le plus souvent depuis quinze années. Il emportait avec lui une époque non-seulement de la littérature, mais de la république. Trois ans après sa mort, la révolte des *Ciompi* ou des pauvres contre les riches commençait la décadence de la liberté et la haute fortune des Médicis.

Le *Décaméron*; plan de l'ouvrage; idée de la nouvelle italienne; composition et style; influence littéraire du livre.

L'admiration unanime des critiques pour le plan du *Décaméron* ne s'étend pas absolument à toute l'introduction de l'ouvrage. Le tableau de la peste trop vanté par Ginguené est loin de l'éloquence simple et forte de Thucydide. Le prosateur italien est à la recherche des ressources de la rhétorique pour donner une idée extraordinaire du fléau qu'il décrit; il parle de choses étonnantes, incroyables, auxquelles il n'ajouterait pas foi lui-même, s'il ne les

avait vues. L'historien grec se contente de rappeler qu'il a lui-même été malade et qu'il a vu la maladie des autres : son récit suit une progression naturelle, où les circonstances s'accumulent sans se confondre[1]. Celui de Boccace présente quelques-uns des caractères de la déclamation; c'est dans ces pages surtout que son style sent l'homme d'école et d'étude. Au lieu de le comparer à Thucydide et à Lucrèce, il convient plutôt de remarquer comment il a rajeuni un vieux thème par le cadre où il l'a enchâssé. Là est son originalité, et il la faut comprendre, bien qu'elle fasse moins d'honneur à sa sensibilité qu'à son esprit. Il est lui-même, c'est-à-dire un narrateur du plus grand talent, à partir du moment où il entre dans son vrai sujet.

Sept jeunes femmes se rencontrent dans l'église de Sainte-Marie-Nouvelle. L'une d'elles, la plus âgée, ce qui n'est pas beaucoup dire — elle a vingt-huit ans, — propose un parti pour distraire leur chagrin et chasser le fantôme de la peur. Tout le monde dit que le plaisir et la gaieté sont les meilleurs préservatifs contre la peste; il ne s'agit pas de s'égarer sur les traces de celles qui dans ces affreuses circonstances ont rejeté le frein de la morale : la gaieté est la compagne la plus naturelle de la vertu. Que ne vont-elles respirer l'air des champs et faire, dans leurs maisons de campagne, vie commune, c'est-à-dire joie commune? La proposition est votée d'enthousiasme avec un amendement qui consiste à admettre dans la compagnie trois jeunes hommes, pour rendre l'entreprise plus facile et la proposition plus pratique. Sept et trois font dix : quand les plaisirs de la table, de la promenade, de la danse et du chant, laisseront quelque vide et quelque désœuvrement dans une

1. Il est douteux, malgré l'affirmation de Ginguené, que Boccace, qui commença l'étude de la langue grecque sept ans après avoir achevé le *Décaméron*, ait eu sous les yeux Thucydide; il lui suffisait de connaître Lucrèce qui suit pas à pas son modèle attique. Sans partager les préjugés antiflorentins de Foscolo et de Balbo, je crois qu'ils ont réduit avec raison les louanges excessives que l'on fait de la description de la peste florentine. (Foscolo, *Prose letterarie*, t. III, p. 56 et suiv.; Cesare Balbo, *Pensieri ed esempi*, p. 244.)

société déterminée à s'amuser, il deviendra nécessaire de recourir aux nouvelles, à cette ressource inépuisable, à cet art essentiel des Florentins. Chacun payera son tribut et contera la sienne, ce qui en fera dix par jour. Si l'on retranche de la durée de cette villégiature joyeuse les interruptions qui sont nécessaires afin de se transporter d'un lieu dans un autre, les jours de vendredi, c'est-à-dire d'abstinence, les samedis consacrés aux soins de la toilette, les dimanches employés à la prière, il reste dix jours durant lesquels l'imagination ou la mémoire des conteurs se sera exercée. Voilà le plan du *Décaméron* ou des *Cent Nouvelles*. Ajoutez-y les détails imaginés pour jeter de la variété dans cette longue suite de récits, la description des lieux visités par la colonie conteuse, description prise sur la réalité, la succession des reines et des rois de cette colonie qui reçoivent à tour de rôle la couronne de laurier et sont nommés chaque jour pour présider aux plaisirs communs, les *canzonette* qui terminent chaque journée, enfin l'intervention de l'auteur prenant la parole deux fois pour répondre à ses critiques, vous avez le cadre du livre entier.

Le mot *nouvelle* ne réveille pas partout la même idée : à Florence il désigne le plus souvent un récit que l'on fait de quelque sottise ou de quelque niaiserie pour réjouir les auditeurs. C'est la définition qu'en donne Bonciani, un critique, archevêque de Pise par parenthèse, qui n'a pas jugé au-dessous de sa gravité d'écrire la théorie de ce genre littéraire, en y appliquant les préceptes d'Aristote[1].

Un contemporain de Boccace, Franco Sacchetti, annonce dans sa préface qu'il va écrire des nouvelles, « c'est-à-dire des choses *neuves*, ce qui a le même sens que choses sottes, hors des règles du bon sens[2]. » Boccace dit de son Calandrino, qu'il est un homme simple et de mœurs *neuves*, en d'autres termes un sot. Ne disons-nous pas nous-mêmes,

1. *Prose toscane,* Lezioni, I.
2. *Cioè cose nuove, che tanto vale quanto cose sciocche e fuor di squadra.*

« un homme neuf »? La nouvelle a donc pour fond principal la bêtise humaine. Les exemples surabondent dans Boccace; mais les citer serait mettre le doigt sur ses pages les plus licencieuses. Contentons-nous d'observer que la nouvelle italienne fait ses délices de la crédulité ou de l'ineptie de ceux ou de celles qui sont joués par de plus rusés; elle y insiste, elle s'y complaît, elle en rit de bon cœur, contrairement aux habitudes des conteurs français qui se plaisent davantage au détail des ruses et des artifices et rient plutôt des malices que de l'imbécillité. Ce caractère de la nouvelle florentine a son origine dans la nature même de ce peuple démocrate et moqueur : aussi les héros en sont-ils le plus souvent des gens de moyenne ou de basse condition. Cependant il ne faut pas croire que la nouvelle se confine dans l'histoire de la bêtise et dans la peinture des vulgarités. Elle aime aussi les bons tours bien joués; les personnages qui se croient habiles et qui sont bel et bien trompés, sont ses victimes de prédilection. Souvent même une invention spirituelle, un mot heureux, suffisent pour défrayer une nouvelle. Quelquefois enfin ce sera une fiction sérieuse, un récit dramatique. Boccace a plus d'une fois pris le mot de nouvelle dans le sens d'historiette ou de relation[1].

Malgré ces traits particuliers à la nouvelle florentine, le fond en est très-varié dans Boccace, ou plutôt il n'est varié que chez lui. Tous les caractères, toutes les conditions s'y trouvent. On cite habituellement comme modèle de peinture morale la Ire nouvelle de la Ve journée, où Cimon, jeune homme de Chypre, rustique et grossier de nature, devient intelligent et lettré par amour. Nous avons trouvé le germe de la même idée dans l'*Ameto;* mais ici point d'allégorie, et Cimon garde de sa première brusquerie une violence de passion qui se développe dans des péripéties successives. L'amour, après avoir été son précepteur, l'entraîne dans les plus audacieuses entreprises.

1. Par exemple, au moment où Messer Gentile commence son récit dans la nouvelle IVe de la Xe journée.

La passion est en effet un trait fréquent dans Boccace, et par là il diffère de la Fontaine, qui, dans un genre aussi libertin, n'a guère en vue que le plaisir. Cette différence existe également entre Arioste et notre poëte français : à propos de Joconde, Boileau l'a remarqué dans sa dissertation, bien qu'il ait tort d'en faire un mérite à son ami. Dans tout ouvrage contraire à l'honnêteté, l'entraînement de la passion est un danger de plus ; mais il blesse moins la pudeur, peut-être, qu'une licence froide et raffinée. A propos des récits immoraux qui par malheur fourmillent dans Boccace, il convient de dire que ce sont les jeunes hommes qui s'en chargent ; c'est déjà trop aux jeunes femmes de les entendre et de se contenter d'en rougir un peu. Quelques-unes même d'entre elles passent les bornes de la décence. On s'explique peu comment Philomène, Élise, Pampinea, Fiammetta — car on la retrouve partout, — des jeunes personnes vertueuses, qui s'abstiennent rigoureusement de tout plaisir le vendredi et prient toute la journée du dimanche, osent raconter des histoires au moins scabreuses devant trois hommes. A cette réflexion se joint cette autre, que l'auteur écrivait tout cela pour les jeunes gens et les femmes de Florence et de Naples. Quelle idée faut-il se faire du XIVe siècle ? pour excuser ces travers, nous sommes obligés de nous reporter au XVIIe siècle où ce contraste entre les paroles et les actions existait encore. Une reine obligeait une jeune fille de sa cour de lui lire tout haut Béroalde de Verville ; il est vrai que cette reine était Christine. Un meilleur garant pour nous est Mme de Sévigné qui lisait certains contes auxquels nous avons fait allusion et qui en parlait à sa fille.

Boccace est connu pour être un des ennemis les plus déclarés de la robe monacale et même de la robe ecclésiastique. Il est vrai qu'il n'y a pas de recueils satiriques ou simplement amusants au moyen âge, où les prêtres et surtout les moines ne soient le but de toutes les épigrammes. N'oublions pas que nos fabliaux les plus hardis, soit contre la morale, soit contre le clergé, sont du temps de saint Louis. C'est encore là un contraste qui nous averti

de la juste valeur qu'il faut attacher à ces satires. L'esprit moderne prenait sa revanche sur l'Église comme un écolier le fait par derrière et plus ou moins effrontément contre son maître qu'il craint et qu'il n'a pas d'ailleurs l'idée de renverser. A cet ordre d'idées appartiennent les nouvelles sur les abbés, sur les religieuses, sur les frères cloîtrés ou mendiants qui vendaient des reliques plus ou moins véritables. Ce n'est qu'au xvie siècle, et le protestantisme aidant, que l'on connut le danger du *Décaméron* pour les consciences. Rome traita avec le duc de Florence pour expurger le *Décaméron* des attaques violentes contre les mœurs des personnes d'église[1].

On pourrait faire un recueil d'une trentaine de nouvelles irréprochables et en même temps intéressantes de Boccace. Il y entrerait de vrais romans à péripéties et à reconnaissances. Telle est l'avant-dernière nouvelle du recueil, celle de Tito et Gisippo où l'on raconte un combat de générosité qui est à la fin récompensé dans les deux héros. Telle est aussi la VIIIe de la IIe journée, où un certain Gaultier, comte d'Anvers, persécuté par la reine de France, pour avoir trompé son attente, à la manière de Joseph, vit en exil, est obligé de se séparer de ses enfants et reçoit enfin la réparation qui lui était due, quand la reine, à son lit de mort, reconnaît sa faute et avoue sa calomnie. Un épisode de cette nouvelle où les médecins reconnaissent au pouls d'un jeune malade l'amour qu'il cache à sa mère, est un souvenir de l'antiquité. Les récits semblables à ce dernier, par une convenance forcée, sont placés dans la bouche des conteurs du sexe : on a observé que les femmes ont toujours aimé à lire ou à écrire des romans de ce genre, je ne dirai pas quoique, mais parce qu'ils s'éloignent de la vie réelle.

Parmi les nouvelles les plus dramatiques il faut compter celle qui commence et celle qui finit la IIIe journée. Toutes deux sont tirées de l'histoire si connue de Gabrielle de

1. On peut voir le curieux détail de ces négociations dans Salviati, *Avvertimenti sulla lingua del Decamerone.*

Vergy, dans la vie du poëte provençal Guillaume de Cabestaing[1]. Dans la première, un père envoie à sa fille le cœur de l'amant pour lequel elle a flétri l'honneur de sa maison; dans la seconde, un mari envoie à sa femme le cœur de l'amant pour lequel il a été trompé. Dans l'une et l'autre, les deux amants se donnent la mort. A côté de ces deux récits et même au-dessus mettons l'histoire du *Faucon*, si simple, si touchante, tant admirée par Hazlitt, et les épreuves de la belle et doucé *Griselidis*. Celles-ci font le sujet de la dernière des nouvelles du *Décaméron*. Ce récit a eu l'honneur d'être traduit en latin par Pétrarque et en vers anglais dans les *Contes de Cantorbéry* par Chaucer. Le conteur anglais a le mérite d'une pureté naïve; Pétrarque est philosophe avec éloquence; Boccace a le mérite de la priorité, sans compter quelques beaux traits. Il a le malheur de terminer par une réflexion, tant soit peu libertine; mais c'est un de ses jeunes hommes qui parle, et il n'est pas singulier que l'œuvre se termine ainsi qu'elle commence et comme la plupart du temps elle se continue.

Ces dernières nouvelles fournissent une preuve surabondante du mérite oratoire de Boccace, et le critique Antonio Cesari, après une longue énumération des récits où l'écrivain a déployé une véritable éloquence, regrette avec raison que l'auteur du *Décaméron* n'ait pas mérité par la moralité de son œuvre d'être mis entre toutes les mains, autant qu'il en est digne par son talent[2]. Il est curieux que Panigarole, un prédicateur, recommande l'étude de Boccace aux orateurs de la chaire[3]. Ce ne sont pas les oraisons qui lui manquent: il en a trop. Nous ne lui reprochons pas d'avoir remplacé le mouvement libre de la conversation par des discours : la conversation proprement dite dans les narrations vraies

1. Ce poëte ne devait pas être moins connu de Boccace que de Pétrarque, lequel dit dans ses *Triomphes:* « Ce Guillaume qui pour chanter a moissonné la fleur de ses années. »

2. *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, cap. VIII.

3. *Il predicatore*, sous forme de commentaire à Démétrius de Phalère.

ou fictives est un fait littéraire tout moderne; Marivaux, chez nous, est le premier qui en ait reproduit l'image. On peut même pardonner à Boccace l'affectation, qu'il partage avec tout son siècle, de placer des syllogismes là où ils n'ont que faire. Mais un peu plus de naturel et un peu moins de désir de briller l'eût empêché d'être si souvent cicéronien dans des sujets romanesques, quelquefois même dans des récits très-bourgeois. Boccace doit porter la responsabilité de toutes ces inversions qui entravent encore quelquefois la prose italienne : les autres prosateurs de son temps, Villani, et Passavanti entre autres, sans avoir son talent, sont aussi purs, aussi florentins, dans leur admirable simplicité. La superstition pour l'auteur des célèbres nouvelles ne fut pas moins grande en Italie que celle dont Cicéron était l'objet. Quand Érasme se moquait de la latinité peu chrétienne des Italiens, il aurait pu joindre à la manie cicéronienne celle qui faisait de Boccace le Cicéron national. Tassoni est un esprit paradoxal qui manque de goût au besoin, pour mettre son siècle au-dessus des devanciers ; mais il demande spirituellement ce que ferait un historien, un philosophe, un politique entreprenant d'écrire à la manière de Boccace[1]. Le XVI[e] siècle avait attaché le grelot à l'imitation pédantesque de la prose du *Décaméron :* le XVIII[e] donna gain de cause au bon sens, et, de notre temps, il est généralement reconnu qu'il y a un modèle plus sûr, plus vrai, de la langue et de la prose que Boccace lui-même : c'est le peuple tout entier des écrivains florentins des bonnes époques.

Derniers *trecentisti;* prosateurs contemporains de Boccace.

Des chroniqueurs, des conteurs, des écrivains ascétiques complètent la liste des prosateurs du XIV[e] siècle, du bon siècle, comme il est appelé par les Florentins.

Mathieu Villani continua jusqu'à l'année 1363 l'histoire

1. *Pensieri,* édit. de Venise, 1646, p. 349.

écrite par son frère Jean. La diffusion de son style ne l'a pas empêché de conserver la grâce du langage de son temps, une élégance naturelle, un air vénérable d'antiquité que Salvini compare à cette couleur brune que les peintres italiens appellent *patina* et qui semble le produit des années. La description de la peste de 1348, dans sa brièveté, peut être opposée à la narration savante mais artificielle que Boccace en a faite.

Philippe Villani, frère du précédent, un lettré qui par son goût pour l'étude mérita le titre du *solitaire*, est l'auteur d'une continuation assez courte de l'ouvrage de son oncle et de son père. Le texte italien de son livre *de l'Origine de Florence et de ses plus fameux citoyens* n'est qu'une traduction de son ouvrage écrit en latin.

Franco Sacchetti, dont les *frottole* ou chansons, assez dédaignées jusqu'ici, ont repris faveur de notre temps, est l'auteur populaire d'environ deux cent cinquante nouvelles postérieures à celles du *Décaméron*, mais originales et sans aucune tentative d'imitation. On peut même dire qu'il est resté dans le cadre de la nouvelle florentine, tandis que Boccace en est sorti pour porter ce genre jusqu'à la dignité du roman. Il est demeuré modeste, ne pouvant atteindre à la hauteur de son illustre devancier. Sacchetti rapporte beaucoup de bon tours que le goût réprouve quelquefois, et de bons mots qui ne sont pas toujours spirituels : il est un miroir fidèle d'une société où la démocratie faisait tous les jours de nouveaux progrès. Un monde choisi, aimable, une conversation où règnent les délicatesses de l'urbanité, manquait de plus en plus. Ce que Dante, Pétrarque et Boccace avaient pu faire en ce sens demeurait incomplet. Sacchetti moins curieux d'obscénités que Boccace, répugne davantage parce qu'il est grossier. Nous ne connaissons de lui que ce qu'il en raconte lui-même, et ce qu'il raconte de lui donne l'idée d'un honnête homme très-orthodoxe, mais d'un joyeux compère, ami des propos graveleux et des satires contre les gens d'église.

Entre les écrivains ascétiques du XIVe siècle deux surtout sont réputés classiques. Pour faire une place à cette por-

tion assez riche de la vieille littérature italienne, citons cette petite page où l'on ne trouve pas sans surprise un véritable morceau d'histoire littéraire. Il s'agit des traducteurs des livres saints.

« Ils abaissent l'Écriture qui est tout ornée de hautes pensées, d'expressions latines exquises, de belles couleurs d'éloquence, d'un style plein de grâces. Celui-ci la mutile avec sa langue courte, comme les Français et les Provençaux, celui-là y porte l'obscurité de son idiome, comme les Allemands, les Hongrois, les Anglais, cet autre lui communique la rudesse de son âpre langage comme les Lombards; il en est qui avec leurs termes douteux et ambigus la mettent en pièces comme les Napolitains et autres habitants du royaume, ou par leur âpre accent la rendent criarde et comme rouillée, ainsi que les Romains; d'autres encore par leur dialecte des maremmes ou leur patois rustique, alpestre, la rendent grossière; quelques-uns moins mal doués que les autres, comme les Toscans, la malmènent, et ne la souillent, ne la ternissent que trop. Parmi ceux-ci, les Florentins, avec leurs mots entrecoupés et mignards et leurs façons florentines de parler, la délayent, la font prendre en dégoût, en y mêlant leurs termes favoris, tels que : *oggi*, *poscia*, *purdianzi*, *mai pur si*, etc....[1]. »

Ces lignes sont tirés du dominicain Passavanti, auteur du *Miroir de la vraie pénitence*, mort en 1357. Ce religieux ne paraît pas avoir été mêlé à la politique de son temps : il n'en est pas de même de sainte Catherine de Sienne. Soit que les Florentins eussent choisi à cause de sa sainteté cette fille de saint Dominique pour conjurer par son entremise la colère de Grégoire XI, soit qu'elle fût l'instrument des *capitaines du parti guelfe* et de l'aristocratie de Florence qui ne voulait pas la guerre avec le pape, elle fit deux fois le voyage d'Avignon, et, dans le second, elle décida le souverain pontife à reprendre le chemin de Rome. Ses lettres montrent la ferveur exaltée d'une imagination qui, suivant

1. « Aujourd'hui, ensuite, auparavant, vraiment oui. » (*Traité de la vaine gloire*, chap. v.)

Fleury, prenait d'autant plus de force que son corps en perdait davantage par les jeûnes, les macérations et les veilles. De leur temps elles provoquèrent des haines politiques; au XVIe siècle elles servirent d'occasion à une querelle littéraire des plus envenimées. Girolamo Gigli de Sienne se servit de son texte pour combattre l'autorité de Florence et de la Crusca; il fit dans cette vue son *Dictionnaire de sainte Catherine*, *Vocabolario Cateriniano*, qui fut récompensé de l'exil; à cette époque les académies invoquaient les princes pour imposer leur autorité, et le grand-duc de Toscane ne dédaigna pas de condamner et de proscrire le champion déterminé de sainte Catherine.

Le *bon siècle* de la littérature italienne finit avec la mort du dernier de ses grands écrivains, avec la rentrée des papes dans la ville éternelle, avec la perspective de nouvelles révolutions politiques dans Florence. Durant l'absence des papes, toute la culture intellectuelle de l'Italie s'était concentrée dans cette cité : l'unité littéraire était désormais établie à son bénéfice.

CHAPITRE IX.

LITTÉRATURE ITALIENNE DE 1378 A 1498.

Le quinzième siècle italien. — Poëtes lyriques. — Politien. — Lorenzo de' Medici. — Poëtes satiriques et épiques; Pulci; Bojardo. — Prosateurs divers; Savonarole.

Le quinzième siècle italien.

Aux grandes époques littéraires succède le plus souvent, non pas la stérilité, comme on l'a prétendu, mais un développement des sciences ou des arts : l'esprit humain semble alors se reposer d'un exercice par un autre. La fin du XIVe et la plus grande partie du XVe siècle ne démentent pas cette espèce de loi historique. Si l'on veut bien donner le nom de mouvement scientifique au progrès considéra-

ble qui se fit dans l'érudition, dans la connaissance du globe et de ses habitants, dans la propagation des écrits de l'antiquité, surtout par l'imprimerie, en d'autres termes, si l'on admet que le savoir a tenu la place des sciences proprement dites, dont le temps n'était pas encore venu, la loi historique dont nous parlons trouve une confirmation visible dans le xve siècle.

Une grande famille, celle des *Medici*, ou, suivant l'usage français, des Médicis, domine cette époque, protége et groupe autour d'elle presque tous les artistes, les savants, ce qu'il y eut de poëtes et d'écrivains, et, retenant dans Florence la suprématie incontestée de la littérature, donne des princes et une dynastie à la plus intelligente et à la plus ombrageuse des républiques de l'Italie. Un Salvestro de Médicis avait patronné sous main la révolution démocratique des *Ciompi ;* cette famille met trente ans à fonder son crédit dans les hautes classes. Un Jean de Médicis fut gonfalonier de la république en 1421. A partir de ce moment et malgré quelques vicissitudes, les Médicis s'acheminèrent vers le pouvoir, en trompant le bas peuple auquel leur nom était agréable, et en donnant la main aux familles puissantes dont ils s'étaient assurés. Ce Jean de Médicis, riche banquier, ayant seize comptoirs dans les capitales de l'Europe, laissa en 1429 deux fils, Cosme l'Ancien et Laurent, qui firent souche de souverains et furent les têtes des deux familles ducales et grand-ducales de Florence. Il donna à ses fils l'exemple des dépenses généreuses en rebâtissant sa paroisse de Saint-Laurent sur les plans de Brunelleschi. Cosme le suivit, en remplissant Florence de superbes églises et de splendides couvents. Il éleva pour lui une maison de ville digne de sa haute fortune et quatre résidences de campagne, chacune digne d'un roi. Ses trésors et sa munificence se firent connaître jusqu'à Jérusalem par un hôpital qu'il y consacra aux pèlerins. La sculpture avec Ghiberti et Donatello, la peinture avec fra Angelico et Masaccio, parvinrent de son vivant au degré le plus élevé qu'elles puissent atteindre en deçà de la perfection.

Le petit-fils de Cosme, malgré son nom de Magnifique, ne

fût pas assez riche pour bâtir de si beaux monuments. Il n'avait pas l'industrie et le talent commercial de son aïeul; toutefois il dépensa l'immense fortune qu'il n'avait pas eu la peine d'acquérir, non comme un jeune héritier prodigue, mais comme un politique assuré déjà de la dictature. Il ouvrit des rues nouvelles, embellit Florence, fortifia les passages de l'Apennin par où les ennemis la pouvaient menacer, et, quant aux dépenses personnelles, il multiplia et enrichit ses palais. Ce que le commerce ne lui donnait plus, il le prenait désormais sur le trésor public. Ses succès constants, sa magnificence, les artistes dont il s'entourait, excitaient l'admiration de l'Europe.

Quelque chose de plus extraordinaire encore que les œuvres d'art appela, dans ce siècle, l'attention de l'univers sur Florence : un concile tenu pour détruire le schisme d'Orient, la présence d'un pape, d'un patriarche de Constantinople et d'un empereur dans cette ville, un traité de pacification religieuse et d'alliance signé dans l'église du Duomo achevée et complétée pour la circonstance par Brunelleschi (1441), enfin un concours des personnages les plus savants des deux églises, et une rencontre du monde grec avec le monde latin dans le milieu le mieux fait pour en tirer des fruits, dans la cité la plus riche, la plus libérale, la plus éclairée de ce temps. Il fallait un Cosme de Médicis pour accueillir un Gémistus Pléthon. De là naquirent les disputes sur la supériorité de Platon, dont celui-ci était l'admirateur, ou d'Aristote, dont Théodore de Gaza soutenait la cause. Les Italiens entrèrent dans la lice à la suite de ces érudits qui étaient cependant venus d'Orient pour d'autres motifs que pour des intérêts littéraires ou scientifiques. Gémistus, reparti pour le Péloponèse, laissa en Italie les premiers fondements de ce platonisme qui fut le caractère le plus constant de la philosophie italienne, et aussi les premiers germes d'un demi-paganisme dont le génie de cette nation garda l'empreinte. Giacomo Leopardi, un des plus déclarés admirateurs de Gémistus, est comme un de ses disciples après quatre siècles, un Hellène de l'Italie moderne, qui serait

païen s'il n'était si mélancolique[1]. Cosme l'Ancien ouvrit une Académie platonique dont il était un membre assidu; elle fut maintenue avec plus de faveur encore par son petit-fils Laurent le Magnifique, et placée sous la présidence de Marsile Ficin, le platonicien enthousiaste, le précepteur de deux générations de Médicis, le maître que l'on venait entendre de tous les pays étrangers. L'ardeur philosophique de celui-ci mêlait la doctrine de l'Académie avec la religion de l'Évangile, et l'une et l'autre avec le désir de flatter ses protecteurs princiers. Il parlait du jeune Jean de Médicis, fils du Magnifique, dans les mêmes termes que les livres saints emploient pour l'apôtre de ce nom[2]. Il veut que le Seigneur ait fait à ce jeune homme la même promesse qu'au patriarche Abraham, disant que sa descendance se multipliera comme les grains de sable de la mer. Malheureusement celui-ci fit mentir cette prophétie, en embrassant le célibat et en devenant pape sous le nom de Léon X. Il y avait dans cet enthousiasme quelque mélange, et l'on s'explique ainsi comment le zèle philosophique des Médicis s'accordait avec leur politique positive.

La lecture de Platon et d'Aristote dans leur texte, que l'on ne pouvait jusque-là ni se procurer, ni lire, excita un désir universel d'exhumer toute l'antiquité. Les manuscrits latins, déjà fort recherchés du temps de Pétrarque et de Boccace, ne furent pas l'objet de moins de travaux, de sacrifices et de peine que les manuscrits grecs. Poggio Bracciolini fouillait les villes de l'Europe; Guarino de Vérone, qui perdit dans un naufrage tout son butin scientifique, et qui vit blanchir ses cheveux de douleur, avait parcouru l'Orient à la chasse des écrits des anciens. Jean Aurispa revint à Venise, riche de 238 manuscrits, mais pauvre de biens et réduit à l'indigence jusqu'à la fin de sa vie. Fran-

1. « Discorso in proposito di una orazione greca di Giorgio Gemisto Pletone. » (*Opere*, vol. II, p. 333-335. Édit. Lemonnier, 1865.)

2. Préface à la traduction de Iamblique, qu'il semble prendre pour un saint dans un passage où il met sous son patronage le jeune prince.

çois Filelfe et bien d'autres couraient le pays de la Grèce classique : à leur retour ils étaient reçus en triomphe. En un mot, ce fut le moment du plus grand éclat de la renaissance, dont le siècle précédent n'avait été que l'aurore ; et Florence fut le premier foyer de cette révolution du savoir qui gagna de proche en proche. Ajoutez le mouvement prodigieux des inventions nouvelles, comme l'imprimerie, qui fut créée dans le Nord et se multiplia surtout en Italie, l'ardeur des découvertes comme celle de l'Amérique, faite par un Italien. Est-il possible de s'étonner ou que les esprits aient négligé la littérature nationale ou qu'ils aient cherché ailleurs des récoltes nouvelles et, en quelque sorte, promises au premier occupant? Que ce fût une cause ou un effet des changements survenus, l'abandon relatif de la langue et des lettres italiennes n'est que trop facile à comprendre.

Poëtes lyriques.

Ce n'est pas pourtant que la littérature italienne se soit arrêtée à la disparition de son glorieux triumvirat. Sans doute, la première moitié de cette époque ne présente que des imitateurs des illustres devanciers ; mais la poésie, sinon la prose, se remet en mouvement dans la seconde moitié et lègue à l'Italie quelques œuvres originales où un esprit plus moderne se reconnaît aisément.

Un des caractères les plus remarquables du XVe siècle et de la renaissance en Italie fut le réveil des études et le goût de l'antiquité dans toute la péninsule. Le latin et le grec, le savoir, les arts, fleurirent partout en même temps que le repos dans le pouvoir absolu : les langues savantes profitèrent de la rivalité des villes et des cours ; mais l'idiome national hérita peu à peu de ces avantages et trouva cinq ou six centres littéraires établis, Ferrare, Milan, Mantoue, Venise, Urbin, Rome, outre la ville de Dante, la glorieuse Athènes de cette nation si dispersée et si féconde.

La poésie lyrique, c'est-à-dire amoureuse — car les deux

n'en firent longtemps qu'une, — inscrivit un grand nombre de noms dans la littérature, mais hors de Florence, et tous des échos affaiblis du grand nom de Pétrarque. Serafino d'Aquila, né dans l'Abruzze et mort à Rome, Agostino Staccoli d'Urbin, Lionel d'Este, prince de Ferrare, Andrea de Basso, Ferrarais, devenu célèbre pour sa canzone sur une femme galante au tombeau, Rustico, Romain au service du roi de Naples, beaucoup d'autres encore, durent leur célébrité à la répétition plus ou moins ingénieuse du thème éternel, à la société élevée dont ils faisaient partie, aux charmes alors nouveaux de l'improvisation, surtout aux accords harmonieux du luth dont ils savaient soutenir leurs vers faibles et sans âme. Le maître de ces prétendus lyriques fut Giusto de' Conti, Romain, jurisconsulte comme Cino de Pistoie, fort estimé de Muratori. Son recueil porte le titre de *la Bella Mano*, parce que la main est dans la dame de ses pensées ce qu'il loue le plus souvent, non pas toujours heureusement, et il faut lui savoir gré, à défaut de mieux, de n'en avoir pas parlé d'un bout à l'autre de son volume. D'ailleurs, ce qu'il voit dans cette main n'a pas de limites : elle s'arme contre lui, elle l'a conduit au supplice, elle tient les clefs de son cœur. Une certaine langueur respire quelquefois dans les vers du poëte qui ne manque pas de coloris; mais on ne saisit pas l'originalité que veulent y voir certains critiques de la vieille école qui prétendent que Giusto, dans son imitation de Pétrarque, mérite le nom de *pescatore*, non de *plagiario :* ils veulent dire qu'il n'y jetait pas la nasse pour amener des pensées toutes faites. Nous croyons que ce qu'il a pêché à la ligne dans le chantre de Laure ne vaut pas le bruit qu'on en a fait. Puisque tant de rimeurs versifiaient tant d'hommages au beau sexe, on ne pouvait douter que celui-ci ne fît des efforts pour y répondre dignement. Un bon nombre de femmes poëtes gravissaient déjà le Parnasse italien, et le bon Tiraboschi prononce, avec l'autorité qui s'attache à son nom, que le laurier qu'elles y cueillaient n'est pas bien assuré sur leur tête. Une exception peut être faite en faveur de Livia del Chiavello, dame châtelaine de Fabbriano,

qui a le mérite d'avoir fait un beau sonnet sur les déchirements politiques de l'Italie.

Parmi les lyriques florentins de ce temps, il convient de citer Girolamo Benivieni, auteur d'une canzone sur le beau, qui fut l'objet d'un commentaire en italien par le célèbre Pic de la Mirandole. Nous ne savons sur quelle autorité Voltaire attribue à celui-ci la connaissance de vingt-deux langues, tout juste une de moins que le nombre des années qu'il avait, quand il soutint ses neuf cents propositions à Rome[1]. Il est certain qu'il fallait énormément de savoir, surtout dans la doctrine de Platon et des Alexandrins, pour commenter comme il l'a fait la canzone de son ami. Rien n'est plus pénible que cette poésie en ses formidables obscurités, même avec le flambeau que le prince de la Mirandole a promené à travers ses détours. De ce travail le seul résultat appréciable pour nous autres modernes et quelque peu profanes, c'est que le platonisme ou plutôt le néoplatonisme apporté à Florence par Gémistus Plétho entra désormais et s'étala complaisamment dans la poésie amoureuse italienne. Pétrarque et ses devanciers, comme nous l'avons vu, n'y avait introduit que la mesure de platonisme qui est dans saint Augustin et dans les Pères. De ces deux amis, le philosophe ou plutôt l'érudit, Pic, mourut tout jeune le jour même de l'entrée de notre Charles VIII dans Florence; le poëte survécut quarante-neuf ans à son commentateur et peut-être plus à sa fameuse et ténébreuse canzone.

Politien.

Avec Politien nous arrivons aux véritables poëtes de cette période, à ceux que recommandent des tentatives nouvelles et une certaine mesure d'originalité. Ambrogini, docteur en droit fort pauvre, eut, en 1454, à Monte-Pulciano, un enfant qui s'appela Angelo et prit du lieu de sa naissance le nom latinisé de Politianus. Celui-ci, accueilli dès l'âge ten-

1. Voltaire exagérait le nombre de ces langues connues de Pic, comme il l'a fait pour ses thèses qu'il porte au chiffre de quatorze cents.

dre dans la société lettrée de Florence, publia des épigrammes latines à treize ans et des épigrammes grecques à dix-sept. Il avait dix-huit ans lorsqu'il interrompit sa traduction de l'Iliade en vers latins pour écrire à l'éloge de Julien, frère de Laurent, les *Stances* célèbres qui l'ont immortalisé dans l'histoire de la littérature italienne. Sa fable dramatique d'*Orphée* est de la même époque. Précepteur de Pierre de Médicis, le fils du Magnifique, il assista au drame sanglant de la conjuration des Pazzi dans la cathédrale, et en fit le récit, dans l'année même, en langue latine. A partir de vingt-neuf ans, il enseigna la littérature latine et la littérature grecque, remplit les fonctions d'ambassadeur, fut en correspondance avec les hommes les plus distingués de l'Europe et avec des rois, entra dans les ordres vers la fin de sa vie, et suivit de près au tombeau son ami et son protecteur Laurent, après avoir su la triste nouvelle du pillage des riches collections de celui-ci, après avoir été témoin de la destruction de sa propre maison et de ses manuscrits.

Si Politien est le maître de tous ses contemporains, il nous représente aussi l'expression la plus complète de ce temps. Il porte la passion de l'antiquité jusqu'à l'ivresse. Admirablement doué pour son art dans la langue vulgaire, il néglige celle-ci pour celle de Virgile, et abandonne souvent les vers latins pour se jeter sur tous les trésors nouveaux de l'érudition. Poëtes, philosophes, historiens, jurisconsultes anciens, jusqu'aux Pères de l'Église, il embrasse tout, il commente, il traduit tout. Si sa piété, au moins vers la fin, ne s'y opposait, il faudrait dire qu'il fut un Romain, un Hellène, un païen même. De ce paganisme, qui entraînait alors l'Italie et possédait les imaginations, il est resté quelques étincelles qui reparaissent et qui flambent périodiquement, même dans notre siècle, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et jusqu'en France. L'influence de Politien fut grande et sérieuse; ses poésies italiennes qui seules appartiennent à notre sujet, suffisent pour le démontrer[1].

1. M. Villemain a fait une vive peinture de l'enseignement de Politien à Florence, dans la XXII[e] leçon de sa *Littérature au moyen âge*.

Il écrivit ses *Stances* à l'occasion d'un tournoi dans lequel avaient paru les deux frères Médicis ; Luca Pulci s'était chargé de célébrer le dictateur Laurent; Politien chanta Julien. Il suppose que celui-ci, nouvel Hippolyte, méprise l'amour et n'a de goût qu'à la chasse et aux combats. Le petit dieu offensé lui présente, au fond d'une forêt, une belle nymphe, peut-être la belle Simonetta Cattaneo, et Julien s'éprend d'amour à première vue. L'Amour s'en va raconter sa victoire à sa mère, ce qui est une occasion de décrire l'île de Chypre. Par les soins de Vénus, Pasithée, épouse du Sommeil, apprend à Julien endormi qu'il doit gagner dans la lice la nymphe dont il est amoureux. Le poëme s'arrête là, ou plutôt l'auteur n'en a fait que l'introduction. Cent soixante-onze octaves qui n'ont pas même l'avantage, on le voit, de la composition, assurèrent la gloire de Politien et furent l'inauguration de la nouvelle poésie italienne. Sans doute il y a dans cette œuvre l'intempérance de ce temps : la description de l'île de Vénus ne compte pas moins de quatre cent cinquante vers. Les îles d'Alcine et d'Armide, décrites pourtant avec bien de la complaisance par Arioste et Tasse, sont mieux composées ; mais elles en sont une copie très-habile. Politien s'est souvenu de Lucrèce, d'Ovide, de Virgile, que sais-je? mais les poëtes qui l'ont suivi lui doivent bien plus à lui seul qu'il ne doit peut-être à toute l'antiquité. Ils lui doivent non pas seulement un épisode, des comparaisons qui ont été relevées par les critiques[1]; ils lui doivent l'*ottava rima* parvenue à sa perfection, c'est-à-dire la forme définitive où s'est arrêtée une épopée vouée au plaisir de l'oreille et de l'esprit, comme celle des Italiens. Entre tous les critiques, Foscolo nous semble avoir le mieux indiqué le caractère des vers et de la langue de Politien : « L'esprit, dit-il, et le tour de la langue latine des classiques avaient déjà pénétré par une sorte de transfusion dans la prose, grâce à Boccace et à d'autres. Politien fut le premier à les faire passer dans la

1. Maffei, *Storia della letteratura italiana,* édit. de 1834, t. I, p. 227 et suiv.

poésie ; il y fit entrer du même coup toute l'élégance qu'il put tirer des Grecs. » Il faudrait y ajouter la grâce et le sourire de l'art antique. Avec moins de sobriété, les *Stances* de Politien rappellent les *Noces de Thétis et de Pélée*, et, par sa date, leur auteur a été comme une sorte de Catulle pour cet autre siècle d'Auguste qui porte le nom de Léon X. La stance suivante, dans le texte italien, fait songer à ce dernier poëte et semble aussi pure qu'un fruit qui vient d'être cueilli.

« La violette vierge tremble, les regards baissés, honnête et pudique. Bien plus joyeuse, plus riante et plus belle, la rose au soleil ose ouvrir son sein. Celle-ci se fait une couronne de diamants et d'émeraudes ; celle-là ne montre qu'à demi sa grâce mignonne ; l'autre qui naguère brûlait d'une douce flamme, tombe languissante et fleurit le pré vert[1]. »

Les poëtes tirent après eux non-seulement d'autres poëtes, mais les artistes. On nous dit que Michel-Ange, un des auditeurs de Politien, exécuta, d'après ses indications, un bas-relief représentant les Centaures. Pour nous, Raphaël, quand il voulut être païen, nous rend mieux l'image du maître. Quand on considère la célèbre fresque de la Galatée du palais Chigi, comment ne pas songer à cette octave qui a la fraîcheur de la brise?

« Deux beaux dauphins tirent un char; sur celui-ci est Galatée, qui tient les rênes, et ceux-là, nageant de concert, respirent tous deux; d'autres se roulent à l'entour sans règle ; l'un rejette l'onde salée, les autres tracent des cercles en lui faisant cortége ; celui-là semble se jouer çà et là

Trema la mammoletta verginella
Con occhi bassi onesta et vergognosa :
Ma vie più lieta, più ridente e bella,
Ardisce aprire il seno al sol la rosa.
Questa di verdi gemme s'incappella :
Quella si mostra allo sportel vezzosa ;
L'altra che 'n dolce foco ardea pur ora,
Languida cade, e 'l bel pratello infiora.

avec amour. La belle nymphe avec ses sœurs fidèles rit d'un chant si grossier[1]. »

Le siècle de la renaissance mythologique ne pouvait être mieux annoncé que dans cette poésie à laquelle sa jeunesse fait pardonner un peu d'enivrement. Pourquoi le poëme ne fut-il pas achevé? Ginguené pense que la mort de Julien en fut la cause. Cela est possible, d'autant plus que, Laurent demeurant seul en possession du pouvoir, il était inutile de poursuivre le panégyrique de Julien, et que les Médicis ne firent jamais rien d'inutile; mais cette mort ne paraît avoir eu lieu que six ans après, sous le poignard des Pazzi, en présence de Politien, occupé déjà de bien d'autres soins que de celui de donner une suite à ses stances italiennes[2]. Il est rare qu'un talent d'une telle primeur et qu'un esprit trop ouvert à toutes choses puissent mener à bonne fin une entreprise semblable à une épopée qui demande un poëte dans toute sa force et le demande tout entier. Nous ne prenons pas le parti de Scaliger qui se moquait de ce que Politien avait inscrit son âge en tête de ses épigrammes; pourtant, les dates précoces lui portèrent malheur. Comme poëte, il commença trop tôt et finit de même, tout pareil à la rose dont il parle, qui ouvre son sein au soleil brûlant et tombe effeuillée dans la prairie.

Son *Orphée* fut moins heureux; mais une œuvre dramatique ne peut se passer de composition; cette fable dialoguée, sur laquelle nous reviendrons, fut la première action théâtrale écrite en italien avec élégance.

Lorenzo de' Medici.

On n'est pas moins partagé sur le mérite littéraire de Laurent de Médicis que sur son caractère politique. Le célèbre dictateur, qui posséda toute la réalité du pouvoir sans en avoir le titre, fut trop heureux et sa famille aussi, durant

1. Il s'agit du chant de Polyphème qui lui parle du rivage et voudrait bien savoir nager.

2. Ce point est discuté par M. Carducci dans son édition des poésies italiennes de Politien. Florence, 1863.

trois siècles, pour être jugé d'une manière impartiale. Jamais on ne parvint à établir la tyrannie avec une habileté plus modeste et plus sûre. Roscoe, un membre des Communes d'Angleterre pourtant et un libéral, a trop admiré Laurent. Pour juger l'homme politique, on peut s'en tenir au témoignage de Machiavel, dans son *Histoire de Florence*, en pesant avec attention ses paroles et aussi ses réticences. Pour se faire une juste idée du lettré, il convient d'extraire de cette peinture cette courte phrase : « A considérer la vie légère et de plaisir et la vie grave de cet homme, on voyait en lui deux personnes presque inconciliables réunies en une seule. »

En effet, ce fut une singulière existence que la sienne; après avoir fait voter quelque loi détruisant un reste de liberté, après avoir signé un ordre de confiscation ou un arrêt de mort, il s'en venait disputer sur la philosophie platonique, ou rimer ses amours, ses idylles, ses parodies rustiques, ou chanter ses *Canti carnescialeschi*, chants de carnaval, et ses *Triomphes*[1]. Tout cela s'explique pourtant, parce que tout cela tendait au même but. En livrant les esprits distingués aux dissertations métaphysiques, il les détournait des affaires de l'État; en amusant Florence, en y introduisant même quelque peu de corruption, il affermissait son empire.

Du recueil de ses sonnets et de ses *canzoni*, où l'élève de Ficin se pique de platonisme, on goûte surtout le commentaire qui rappelle de fort près la *Vita nuova*. On remarque dans ses *Selve d'amore* ou *Silves d'amour*, l'emploi de l'octave en un sujet lyrique ou élégiaque. Cette stance de huit vers formant un ensemble harmonique avec un arrêt final convient-elle soit à la méditation prolongée, soit aux mouvements capricieux de l'ode? Nous croyons avec Giraldi[2] que l'octave s'introduisit, parce que la terzine, par sa chaîne perpétuelle de rimes, ne s'arrêtait et ne permettait de souffler qu'à la fin du chant. Le genre narratif s'empara, dès le principe, de cette mesure, grâce au petit

1. Villari, *la Storia di Girolamo Savonarola*, t. I, p. 45.
Giraldi Cinthio, *Discorso intorno ai romanzi*. Venise, 1554, p. 97.

repos qu'elle procure après toutes les stances : cela est si vrai que les poëmes romanesques étaient chantés ou du moins étaient censés l'être.

Il est rare qu'une composition ne se ressente pas de la confusion des mètres : les *Selve d'amore* passent continuellement de l'effusion lyrique au récit et à la description, sans autre motif que la fantaisie du poëte ; il n'y a pas de mouvement général commandé par la loi du sujet. Nous en dirons autant des *Poemetti*, parmi lesquels on trouve d'agréables morceaux, tels que l'*Ambra*, description mythologique d'une maison de plaisance de l'auteur ; elle est visiblement inspirée d'un poëme de Boccace, comme la *Nencia da Barberino*, autre échantillon de ce recueil, se souvient de certaines paysanneries du *Décaméron*. Cette dernière, la plus populaire entre les œuvres de Laurent, parce qu'elle est la plus originale, a servi de modèle et de type à une infinité de pastorales toscanes que les connaisseurs chérissent, mais qu'il est trop souvent impossible de traduire pour les oreilles un peu chastes. Elle offre un compromis piquant de la langue rustique et de la langue littéraire ; c'est une plaisante parodie des plaintes amoureuses d'un villageois de Barberino, et aussi une composition si désordonnée qu'on pourrait presque jeter toutes les octaves dans un sac et les en retirer au hasard, sans faire beaucoup perdre à cette pièce amusante. Si la *Nencia* n'est pas à l'abri des sévérités d'un lecteur austère, que dire des *Canti carnescialeschi?* Contentons-nous d'en rapporter l'origine dans les termes mêmes du poëte qu'un des successeurs de Laurent chargea d'en donner la première édition.

« Cette espèce de fêtes fut imaginée par le Magnifique Laurent de Médicis.... Avant lui, les hommes de ce temps avaient l'usage, en temps de carnaval, de contrefaire, en se masquant, les dames qui vont fêter le 1er du mois de mai : travestis en femmes et en jeunes filles, ils chantaient des chansons à danser, *canzoni a ballo*. Comme leur manière de chanter était toujours la même, le Magnifique imagina de changer non-seulement le chant, mais les inventions et les paroles, faisant des *canzoni* avec des mètres variés, et

il y fit mettre des airs nouveaux de toute sorte. Le premier chant ou mascarade de ce genre fut exécuté par des hommes qui vendaient des pains d'épices, et composé à trois voix par un certain Henri, Allemand, maître de chapelle à Saint-Jean et musicien très-renommé du temps[1]. » Aux marchands de pain d'épices succédèrent les fourniers, les chasseurs, les arquebusiers, les mégissiers, les chaudronniers et bien d'autres, la licence des paroles faisant presque toujours assaut avec la nouveauté de l'invention.

Nul n'a fait une critique de Laurent mieux appliquée dans sa sévérité que le moine qui devait un instant lui succéder dans la faveur du peuple : « Souvent, dit Savonarole, le tyran, surtout dans les temps d'abondance et de repos, occupe le peuple de spectacles et de fêtes, afin qu'il pense à lui-même, non au maître,... afin que les citoyens soient incapables de gouverner la cité, et que lui seul ait les rênes, se montrant seul capable de les tenir[2]. » Sans faire l'apologie d'un despotisme dont les lettres furent complices, n'oublions pas cependant les services rendus par le plus illustre des Médicis à cette nation d'artistes et de marchands, et à toutes celles qui en ont suivi les traces brillantes. Laurent eut sa grande part non-seulement dans la renaissance du savoir et de l'art sous toutes ses formes, mais dans le réveil de la poésie nationale. Le premier, il eut le mérite que les Italiens de nos jours n'ont pas assez remarqué, de mêler l'intérêt de la langue à celui de la patrie. Dans une page de son commentaire où il se justifie de cultiver l'idiome vulgaire, il a laissé tomber ces lignes :

« Peut-être écrira-t-on encore dans cette langue des choses fines ou utiles et dignes d'être lues ; on peut dire en effet qu'elle est dans son adolescence, puisqu'elle se fait tous les jours plus élégante et plus noble. Elle pourrait aisément, dans sa jeunesse et dans son âge adulte, parvenir à une plus grande perfection, surtout si quelque prospérité

1. Lasca, *Dedica a don Francesco de' Medici*, etc..., 1559.

1. Nous empruntons cette citation au travail de M. Carducci, mis en tête de l'édition diamant des poésies de Lorenzo de' Medici, Florence, in-32, 1859.

nouvelle et quelque progrès vient accroître l'empire de Florence, ce qui doit non-seulement être espéré, mais procuré, autant que possible, par les efforts et le génie des bons citoyens. Ceci, étant au pouvoir de la fortune et sous la décision de l'infaillible jugement de Dieu, ne peut être assuré, comme aussi il n'en faut pas désespérer. » Ce n'est donc pas à la génération de l'unité italienne reconquise de méconnaître entièrement celui qui, en quelque sorte, y aspirait par la conquête et rattachait avec perspicacité les destinées de l'empire à celles de la langue.

Poëtes satiriques et épiques; Pulci; Bojardo.

Nous ne parlons que pour mémoire des trivialités poétiques dont Burchiello donna l'exemple très-suivi durant ce siècle. C'était un barbier qui amusait ses clients par ses saillies et qui versifiait, par exemple, les commissions qu'il donnait à ses garçons de boutique allant à la provision. Il a passé pour fou ; mais ses boutades satiriques mises en sonnets font les délices de ceux qui se plaisent au jargon populaire de la vieille Florence. Burchiello ouvre la liste interminable des *poeti giocosi* ou poëtes plaisants; ses sonnets allongés d'une *coda* ou queue de vers accessoires, sont un appendice naturel des joyeusetés rimées de Laurent de Médicis. Cette basse branche de la poésie florentine, grâce à l'autorité du dialecte toscan, se greffa si profondément sur le tronc national, que la littérature italienne est encombrée, un peu discréditée, par ses produits de toute sorte.

Burchiello et ses imitateurs, Antonio Alamanni et Matteo Franco, sont une transition entre ceux qui précèdent et Pulci, le romancier satirique. L'esprit florentin devait imprimer sa marque au genre chevaleresque lui-même. A cet égard Pulci ne s'écarte pas moins du moyen âge que le païen Politien et le poëte rustique ou populaire Laurent. Les trois Pulci avaient des ancêtres armés chevaliers dès le xe siècle, au rapport de Malespini : de même que les rares familles françaises qui remontent au même temps, passent pour descendre des conquérants de la Gaule, les

Pulci étaient regardés comme les représentants d'une des familles restées à Florence après le départ de Charlemagne. Il appartenait à un Pulci de chanter le grand empereur d'Occident : Louis, le plus célèbre des trois, s'en chargea dans le poëme du *Morgante Maggiore;* mais comment remplit-il cette mission? « Pulci, dit un grand poëte qui l'a imité après avoir essayé de le traduire, fut le père de l'épopée à demi sérieuse; il chanta, quand la chevalerie était plus digne de don Quichotte, et se plut dans les fictions de son temps, dans les chevaliers fidèles, les dames vertueuses, les grands géants, les rois despotiques, toutes choses, sauf la dernière, qui sont passées de mode[1]. » En effet le sujet de l'ouvrage est la guerre de Charlemagne contre les Mahométans, la vaillance de Roland, les voyages et les hauts faits de Renaud, la trahison de Ganelon et le désastre de Roncevaux, en y ajoutant les deux géants, Morgant qui donne son nom au livre et Margutte qui fait pendant à ce dernier. Imaginez la *Chanson de Roland* très-altérée, et offrant à tout bout de champ le mot pour rire, comme le font au reste la plupart de ces vieux poëmes : à cet égard, Pulci n'est pas responsable du ridicule qui dégrade son Charlemagne et ses paladins. Ce qui lui appartient en propre, sans compter ses octaves courantes et faciles, c'est une sorte d'unité de but sinon de composition, un scepticisme général qu'il accorde avec les croyances de son temps, d'autres éléments nouveaux qu'il a introduits à la place des trivialités de ses devanciers.

Le but de Pulci est bien clair pour quiconque n'apporte pas à sa lecture d'idée préconçue : il veut, en amusant les lecteurs d'esprit cultivé, raconter ce qui a été narré jusqu'ici au peuple avec pesanteur et platitude. C'est après Bojardo et Arioste que les Florentins jaloux se sont avisés de soutenir que l'épopée de Pulci est sérieuse : ils ne voulaient pas laisser à des rivaux l'avantage d'une création nouvelle dans la littérature. Les morceaux les plus graves de ce poëme tournent brusquement à l'exagération,

1. Byron, *Don Juan*, ch. IV, st. 6.

qui est une forme de la parodie. La mort de Roland, que l'on cite souvent, ne résiste pas elle-même au tour d'esprit de Pulci. Le paladin qui a rendu l'âme et que Charlemagne tient embrassé, revient à la vie pour remettre sa Durandal entre les mains de l'empereur, et meurt de nouveau. D'autre part, il ne faut pas croire avec Voltaire et avec Ginguené qui suit Voltaire, que Pulci ait voulu attaquer le christianisme par le ridicule, ce qui mettrait dans l'ouvrage une ironie perpétuelle, ou plutôt une intention très-sérieuse sous les jeux d'esprit et sous les bouffonneries les plus grotesques. Sur ce point, le témoignage d'Ugo Foscolo n'est pas suspect[1]. Il est à remarquer que cette manière d'interpréter Pulci est toute française, et qu'il n'y a pas un Italien connaissant l'esprit de sa nation qui l'ait adoptée. Rien ne diffère plus de l'incrédulité du XVIII[e] siècle que les hardiesses et les indiscrétions du XV[e]. Celles-ci ne tiraient pas à conséquence, et ce n'est que plus tard que tout devint si sérieux en matière de foi. Par exemple, Pulci explique l'instinct des bêtes par l'inspiration des démons; cette doctrine causa bien des ennuis au P. Bougeant deux siècles et demi plus tard. Un trait plus grave, celui de l'archevêque Turpin demandant à pendre de ses mains le traître Marsile, ne pouvait pas étonner des lecteurs qui avaient vu un archevêque pendu à l'une des fenêtres du Palais-Vieux pour avoir trempé dans la conjuration des Pazzi. Dans l'un et l'autre cas, le caractère sacré du personnage était également foulé aux pieds. Le concile de Trente a marqué l'époque d'une rigueur plus grande dans la théologie comme dans la discipline : c'est là une vérité que toute la suite de la littérature italienne confirme.

Le scepticisme général de Pulci est contraire au respect, non aux croyances. Il rit de tout ce qui est grand et honoré, de la royauté, de la vaillance, des grands noms historiques, de la morale et de la religion comme de tout le reste, tout en affectant de leur rendre hommage. Et cependant il a le sentiment religieux, on le voit, comme il a celui

1. *Quarterly Review*, 42[e] numéro.

de la noblesse et de la grandeur d'âme. Par une contradiction naturelle à l'esprit humain, il s'amuse de ce qui est sérieux, comme si c'était une revanche; ce sérieux lui impose, et il s'en venge en le rendant trivial. Ce goût du ridicule n'est pas d'ailleurs un bon symptôme; il s'introduisait avec le doute dans l'esprit national et tendait à la déchéance irrémédiable de la démocratie florentine.

Les éléments nouveaux que Pulci fit entrer dans le roman chevaleresque sont de plusieurs sortes. La poésie proprement dite y fait défaut; les épisodes, les aventures y manquent d'intérêt; le talent qui crée des personnages originaux et vivants ne s'y trouve pas davantage, à moins que l'on ne veuille reconnaître pour tels les deux géants Morgante et Margutte. L'un est attaché au service de Roland et il s'est fait chrétien; c'est le bon géant. L'autre est païen et il a tous les vices; c'est le mauvais. Ces deux êtres fabuleux, qui rappellent d'avance les conceptions de Rabelais, formeraient un contraste philosophique s'ils n'étaient l'un et l'autre des caricatures également destinées à entretenir la gaieté des lecteurs. Notez bien qu'ils sont amis, et qu'après avoir vécu sans se faire la guerre, ils meurent tous deux d'une façon grotesque; Morgante succombe à la piqûre d'un crabe, et Margutte crève à la suite d'un éclat de rire immodéré, d'où il résulterait que le bien n'est pas tant l'ennemi du mal, et que Pulci rit de tout, même de son rire. Une des nouveautés curieuses de cet ouvrage est le mélange de science qui devait plaire à la cour de Laurent et à des courtisans qui s'appelaient Politien, Ficin et Pic de la Mirandole. Il y a beaucoup de théologie, d'histoire, de scolastique, de mythologie, de cosmographie, et non pas toujours de la plus mauvaise. En voici un échantillon d'autant plus piquant que le poëme est antérieur à Christophe Colomb et que l'auteur est mort avant la découverte de l'Amérique.

« ....Une longue erreur datant de loin et mal vérifiée à travers les siècles, veut que ce soient ici les colonnes d'Hercule et que bien des hommes y aient péri. »

« Sache que cette opinion est vaine; car on peut naviguer plus loin; l'eau est partout de même niveau, bien que la

terre ait la forme de sphère. La race humaine était alors plus ignorante, et Hercule pourrait rougir aujourd'hui d'avoir mis ces bornes, puisque les navires traverseront ce passage. »

« Et l'on peut descendre dans l'autre hémisphère, puisque toute chose pèse vers le centre, en sorte que la terre, par un mystère divin, demeure suspendue entre les étoiles sublimes. Là-dessous sont des villes, des châteaux, des empires, que les nations primitives ne connurent pas. Vois le soleil : il se hâte de marcher vers les lieux dont je te parle, et où il est attendu. »

Voilà l'esprit moderne : il fait comme le soleil et se hâte de parcourir le tour du monde. Et qui parle dans ces belles strophes? le démon Astaroth, qui se fait entendre par la bouche du cheval Bayard; car le poëte mêle à tout sa plaisanterie. L'éclat de rire est la seule loi qu'il reconnaisse; il s'amuse de tout, et de ses inventions et de celles du roman populaire. Celui-ci racontait pêle-mêle toutes sortes d'aventures; Pulci les coupe brusquement et à dessein. Il trouve les chants commençant quelquefois par des prières; il en met en tête de chacun de ses vingt-huit chants, et quelques-unes certainement semblent sincères et d'abondance de cœur.

Quels que soient les défauts ou les lacunes du talent de Pulci, il est impossible de lui refuser le mérite, quelques-uns diraient volontiers la gloire, d'avoir inauguré le poëme chevaleresque italien.

Il fallait sans doute que les romans de chevalerie fussent bien en possession de l'imagination italienne, puisque un autre poëme, sur un sujet analogue, s'emparait de la renommée en même temps que celui de Pulci. L'*Orlando innamorato* de Bojardo est tellement contemporain du *Morgante Maggiore*, qu'il est impossible d'assurer que le petit seigneur féodal ait connu l'œuvre du joyeux citoyen de Florence, et que cette lecture ait pu le guider ou le servir. Il est certain que si Bojardo avait lu Pulci avant d'entreprendre son œuvre, il n'aurait pu choisir une meilleure direction qu'il a fait, pour arriver au succès. Ce qui manquait à la noblesse et à la fierté des héros dans le Florentin, se re-

trouve précisément dans le châtelain de Scandiano. Gravina insiste trop sur l'imitation d'Homère par Bojardo, qui d'ailleurs était fort érudit. Il est certain que Bojardo n'est pas sorti des conditions traditionnelles de ce genre d'épopée, et qu'il mêle dans son immense toile quantité d'événements et de héros ; seulement son imagination très-heureuse a subordonné toutes ces actions partielles à une action générale qui est l'histoire des amours et des exploits de Roland, durant le siége fabuleux de Paris par les Sarrasins. Son talent, non moins facile dans le détail que dans l'ensemble, a su donner la vie à tous les personnages qu'il a créés sous les noms fantasques de Rodomont, d'Agramant, de Mandricart, qui surprirent sans doute par leur bizarrerie les oreilles délicates des Italiens. C'est ainsi du moins qu'on peut s'expliquer l'historiette suivant laquelle le comte de Scandiano aurait pris pour ses Sarrasins les noms des paysans de son domaine. L'œuvre de Bojardo a soixante-neuf chants et n'est pas terminée. Elle eut tellement de succès que le grand Arioste ne crut pouvoir mieux faire que de la reprendre avec tout son inventaire de faits et de noms. Malheureusement pour Bojardo, son style ne valait pas sa composition, et il n'oubliait pas assez le langage de son pays de Modène : son succès ne servit guère qu'à le faire continuer par Arioste et retoucher par Berni. Ginguené a dit, avec une justesse spirituelle, que l'un en le continuant, et l'autre en le refaisant, l'ont tué. Il suffit du moins à sa réputation d'avoir imaginé le personnage d'Angélique : quant au reproche qui lui a été fait de nos jours, d'avoir rendu amoureux le chaste, le sévère prototype de la chevalerie chrétienne, c'est une critique bien moderne, et qui sent son archaïsme savant : certes, les Italiens du xve siècle auraient moins compris que tout autre peuple comment la chevalerie pouvait se passer d'amour.

Prosateurs divers ; Savonarole.

Le petit nombre de prosateurs italiens de ce temps ne s'explique pas entièrement par le retour au latin, puis-

qu'au siècle suivant, qui fut si riche, il y eut autant d'ouvrages dans la langue érudite que dans l'idiome vulgaire. L'activité intellectuelle, comme nous l'avons vu, se porta vers des objets étrangers à la littérature; pourtant il serait malaisé de prouver, comme a tenté de le faire Muratori, que le latin n'ait rien fait perdre à la littérature italienne. Un seul et même homme trouve des lumières dans l'étude des langues classiques pour écrire même dans la sienne : encore faut-il qu'il partage ses soins entre celle-ci et les autres. De même une génération entière et un siècle littéraire ne peuvent se dévouer à la constante pratique d'une langue savante sans que la littérature nationale soit abandonnée, si les esprits ne se portent pas également vers les deux domaines. Le XVI[e] siècle vit ce double travail, cette double fécondité, et l'Italie eut assez d'encouragements et d'honneurs, sinon de richesses, pour tant d'hommes. Le même équilibre ne s'était pas trouvé au XV[e]; la balance des faveurs et des récompenses était alors en faveur de l'érudition. Ajoutez une sorte de préjugé aristocratique au bénéfice du latin : pour la première fois on commença de dire que l'italien était le jargon du peuple déjà parlé à Rome du temps d'Auguste, que Cicéron et les autres écrivains, le jugeant indigne de leur plume, avaient cultivé fidèlement la langue savante, qu'il fallait s'en tenir à leur exemple[1]. Ce mépris de l'idiome national se fait jour, en tous pays, sous la plume des prosateurs latins modernes; Bacon regarde les langues de son temps comme éphémères, et l'on proposait à Mazarin d'accorder au latin des priviléges exclusifs par mesure de prudence et de conservation[2]. Ce n'est pas merveille qu'en Italie, foyer de la re-

1. Léonard Bruni d'Arezzo, et Poggio Bracciolini ou le Pogge, mirent en avant cette idée qui fut reprise à un autre point de vue par Castelvetro et Celso Cittadini au siècle suivant. Le fait seul de Cicéron demandant à un batelier le sens précis de l'expression *inhibere remos,* réfute ce paradoxe. *Épîtres à Atticus,* XIII, 21. Voy. la note de l'édition Leclerc.

2. Voy. Bayle, art. BELOT.

naissance, et berceau antique du latin lui-même, le préjugé des érudits fût dans toute sa force.

Le dommage fut réel pour la littérature en général; ce n'est pas impunément que les modernes s'appliquent à rendre leurs pensées dans une langue morte; ils y perdent une bonne part de leur originalité. Si le lecteur cherche dans l'histoire latine de la conjuration des Pazzi de Politien, de l'élégance, de la grâce, il ne sera pas déçu; mais où est la vivacité, l'énergie, la finesse d'un Florentin témoin des événements, et d'un homme d'esprit, fort répandu dans le monde de cette riche et intelligente république? On en peut dire autant de la plupart des écrivains qui ont écrit l'histoire en imitant Tite-Live non moins dans ses tours que dans sa langue.

La littérature italienne de cette époque ne cite que deux noms d'historiens, Gino Capponi et Pandolfo Collenuccio. Le premier fut un des plus illustres de cette famille illustre qui n'a cessé de donner à Florence de grands patriotes[1]. Il a raconté le *Tumulte des Ciompi*, cette révolution démocratique dont nous avons parlé plus haut, avec ces couleurs vivantes et cette simplicité pratique de langage qui manquent aux écrivains du même temps. Il écrivit aussi les *Commentaires* sur l'acquisition de Pise, qu'il soumit et gouverna au nom de sa patrie. Le second de ces historiens laissa un *Abrégé de l'histoire de Naples*, ouvrage peu élégant, peu savant pour un jurisconsulte magistrat, ambassadeur et secrétaire d'État. Suivant un bon juge,

1. Gino Capponi, l'historien, fut le premier gouverneur florentin de Pise. Neri Capponi, un des meilleurs ambassadeurs et généraux de Florence, balança le pouvoir de Cosme. Pierre Caponi, après la fuite des Médicis, sauva la dignité de la république menacée par l'orgueil de Charles VIII. Comme celui-ci, pour l'intimider, voulait faire sonner ses trompettes : « Nous ferons sonner nos cloches, » dit-il, en se retirant. Le roi le rappela et lui adressa ces paroles : « Ah! *Capon, Capon,* vous êtes un mauvais *capon.* » Niccolò Capponi, après avoir tenté de rapprocher Florence vaincue de ses princes, mourut de chagrin. Le représentant actuel de cette noble maison, appelé Gino comme son ancêtre, est un remarquable historien comme lui et un homme d'État aussi, comme Niccolò, mais au total plus heureux.

l'historien Ammirato, son livre fut estimé en l'absence d'écrivains distingués, dont Naples manquait pour raconter ses annales. Cette composition contient toutefois des récits intéressants, tels que la fuite et l'arrestation de Conradin. Il était de Pesaro dans les Romagnes, et s'y retira. Sous le prétexte d'une correspondance secrète avec César Borgia, il fut étranglé en 1504, par les ordres de Jean Sforza qu'il avait aidé à devenir seigneur de cette ville. Ce qu'il a fait de mieux est une canzone *à la Mort*, qu'il écrivit dans sa prison peu de jours avant son supplice. Il flatte, il caresse, il adore la Mort comme une maîtresse dans cette poésie digne d'un stoïcien et qui donne à la fin de Collenuccio quelque chose d'antique.

Le plus remarquable prosateur de ce temps, le plus populaire, est assurément Agnolo Pandolfini, auteur du dialogue *del Governo della famiglia*, *du Gouvernement de la famille*. Ce traité d'éducation est une image fidèle de la vie privée dans un temps où Florence était libre encore, mais où le désordre public et les vices menaçaient déjà la liberté. Ce moraliste unique des Florentins de ce temps joint à une simplicité patriarcale un style agréable et pur, une langue correcte sans aucune sorte d'affectation : quant à l'esprit qui l'anime, il a devancé Franklin de quatre siècles, et a tracé des pages qui pourraient quelquefois entrer dans la *Science du bonhomme Richard*[1]. Dévoué à la république comme un honnête père de famille, il fait cependant peu de cas des magistratures et détourne ses enfants de la carrière des honneurs. Il vivait dans la première moitié du xv[e] siècle, quand Florence était sur les confins de la liberté et de la dictature. Bonne administration domestique, fuite des plaisirs, sinon de ceux de la campagne, point de festins ni de table somptueuse et bruyante, telles sont les leçons principales que ce bon père fait à ses enfants et à sa femme toute la première, le tout avec tendresse et bonne humeur. C'est par le moyen de cette frugalité que les marchands florentins bâtissaient les palais qu'ont habités leurs

1. Tommaseo, *Antologia italiana*, août 1829.

descendants, qu'ils élevaient les monuments que l'Europe admire dans leur cité, qu'ils prêtaient de l'argent aux rois et mariaient leurs filles dans les maisons princières.

Cet ouvrage, peu connu en France, publié pour la première fois en 1734, et jusque-là cité seulement par la Crusca, paraît à César Balbo, à cause des éditions nombreuses qu'il a eues depuis, une preuve de l'amélioration des mœurs[1]. Il suffisait peut-être, pour expliquer ce succès, que la famille italienne s'y reconnût, et dans sa simplicité primitive. Ce livre a été l'objet d'une discussion littéraire de notre temps. Qu'il appartienne au grand architecte Léon-Baptiste Alberti ou qu'il demeure l'œuvre du négociant Pandolfini, il est, dans les deux cas, du XV[e] siècle. Si Pandolfini est, comme nous le croyons, le nom qu'il doit porter, il y a un second traité *de la Famille* qui n'est pas dénué de mérite littéraire, et dont l'auteur est assurément Alberti; seulement on n'y retrouve pas la naïveté de composition, la douceur et la facilité de style qui font le charme du précédent[2].

Un artiste plus illustre encore qu'Alberti, Léonard de Vinci, a laissé des réflexions qu'on a réunies sous le nom trop fastueux de *Traité de Peinture*. Poussin, dans une de ses lettres, en parle ainsi : « Tout ce qu'il y a de bon dans ce livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosses lettres. » Malgré ce jugement dédaigneux, Léonard est

1. Préface de l'édition de Balbo, Turin, 1829.

2. Outre la difficulté de supposer que le même auteur ait recommencé son œuvre sur de nouveaux frais, sans supprimer la première, il y a bien des preuves contre le système qui dépossède Pandolfini. Pour ne citer que les plus importantes, l'auteur du *Gouvernement de la famille* raconte qu'il a peu travaillé les lettres dans sa jeunesse, et il se trouve qu'Alberti a fait à l'âge de vingt ans une comédie latine qui par son air d'authenticité trompait un juge aussi compétent qu'Alde Manuce; en second lieu, les pages citées par M. Giudici, partisan d'Alberti, ne sont pas dans l'ouvrage qui a porté jusqu'alors le nom de Pandolfini, et les noms d'interlocuteurs qui s'y trouvent ne sont pas les mêmes : il y aurait donc méprise. Voy. Alberti, *Opere*, édit. Bonucci, 1844, t. II; Giudici, *Storia della letter. ital.*, leçon X[e], Firenze, 1855; San Filippo, *Storia della letter. ital.*, t. II, Palermo, 1861.

d'une lecture utile aux artistes; on trouve dans ses phrases décousues des idées originales, celle-ci, par exemple, « qu'un bon peintre doit être universel, » et cette autre, « qu'il faut être fils de la nature en l'imitant directement, non son petit-fils en imitant un autre peintre. »

L'art de la nouvelle florentine était en décadence : ser Giovanni, qui appela son recueil et lui-même du nom grossier de *Pecorone*, voulut être un Boccace édifiant et n'y réussit pas. Il suppose un chapelain et une jeune religieuse vivant dans un monastère, qui se donnent des rendez-vous tous les jours au parloir, et se content chaque fois deux narrations historiques, très-romanesques souvent, dont le mérite n'est guère que dans la langue excellente que parle l'auteur. Pour interrompre la monotonie extrême de son ouvrage, ser Giovanni se permet quelquefois des récits licencieux en contradiction formelle avec l'intention du livre, et n'en est pas plus amusant.

Le nom qui vient de lui-même clore ce chapitre est celui d'un orateur politique et religieux qui marque une réaction contre l'esprit de ce temps dans l'art, dans les lettres, dans le gouvernement des hommes, et un temps d'arrêt entre le XVe et le XVIe siècle. Savonarole essaya d'inaugurer une république, une poésie, une peinture, plus animées de l'esprit chrétien. Il ne réussit pas à remonter le torrent, mais son passage dans les affaires publiques donna l'élan aux esprits, et quelques années de liberté rendirent à Florence une vie nouvelle. Jérôme Savonarole de Ferrare, fils d'un médecin célèbre, entra dans l'ordre des Frères prêcheurs par suite d'une ardente vocation, et avec l'intention très-arrêtée de travailler à la réforme de l'Italie. Venu à Florence par l'ordre de ses supérieurs, il y devint bientôt populaire par son talent de parole autant que par sa sainteté. On peut dire que le célèbre dominicain présida aux funérailles du XVe siècle italien, dans la personne de son représentant le plus illustre. Laurent de Médicis, sentant approcher la mort, dans les premiers jours d'avril 1492, avait fait appeler le célèbre moine dans sa villa de Careggi, pour se confesser à lui. S'il en faut croire tous les bio-

graphes de Savonarole, celui-ci lui demanda de rendre la liberté à Florence, et, ne l'ayant pas obtenue, se retira sans donner au mourant l'absolution[1]. En effet, lorsque les Médicis furent chassés en 1494, Savonarole rétablit la république en la maintenant tout ensemble populaire et pure de tout excès. Suivant un des jurisconsultes florentins les plus estimés, M. Francesco Forti, la réforme opérée par lui a procuré le gouvernement le plus juste que la république ai connu, et tous les hommes de mérite qui tinrent pour le gouvernement populaire jusqu'en 1530 furent des disciples de Savonarole.

Ce qui a fait le plus de tort à la renommée du grand dominicain dans notre siècle, ce sont les auto-da-fé d'œuvres d'art et de littérature qu'il fit accomplir sur la place de la Seigneurie. Ces deux exécutions appelées *brûlements des vanités* ont été infiniment exagérées, et il est à remarquer que les contemporains, des hommes si enthousiastes de littérature, d'art et d'antiquité, ont gardé un silence presque absolu sur le prétendu vandalisme de Savonarole : les plaintes et les déclamations sur ce sujet datent du siècle dernier. Ces vanités que l'on brûlait étaient des masques, des costumes pour déguisements, des bagatelles précieuses, des portraits peut-être de personnes décriées, des livres obscènes; on y peut ajouter sans doute quelques exemplaires du *Décaméron*. Ce n'était pas tant une destruction par système qu'une manifestation religieuse, exagérée, et une invention pour suppléer aux joies profanes du carnaval. Sans rappeler que les plus grands artistes du temps, entre autres Michel-Ange, suivaient assidûment Savonarole, l'achat de la bibliothèque de Laurent avec les deniers du couvent de Saint-Marc, et la conservation de ces livres précieux dans le monastère, sont une preuve directe du prix que le moine républicain attachait aux écrits des anciens et des modernes. Cet argent servit à solder notre Philippe de Comines,

1. Voy. la discussion à l'appui dans l'ouvrage de M. Villari, *Storia di Savonarola*, t. I, p. 155, Florence, 1859.

qui en qualité de créancier avait mis la main sur la succession de Laurent[1].

Savonarole excommunié par le pape Alexandre VI, en butte aux poignards des amis des Médicis, trahi enfin par la Seigneurie de Florence et abandonné par le peuple, fut condamné à mort après avoir été mis trois fois à la question. Il fut grand orateur et prosateur sans art ni élégance. C'était un homme d'action beaucoup plus qu'un lettré : il changea entièrement la prédication parce qu'il abandonna la scolastique et parla d'abondance de cœur; il produisit de grands effets parce qu'il osa faire de la chaire une tribune politique, et qu'il se crut en toute sincérité appelé par une mission divine à régénérer Florence et l'Italie.

CHAPITRE X.

ARIOSTE ET LE SEIZIÈME SIÈCLE DE 1498 A 1531.

Introduction. — Vie et œuvres diverses d'Arioste. — *Roland furieux*; observations morales. — Observations littéraires.

Introduction.

On ne saurait trouver une meilleure entrée dans le XVI[e] siècle italien que l'œuvre d'Arioste. Cette épopée est l'image la plus complète de l'Italie durant cette période à la fois brillante et confuse : l'irrégularité de l'une correspond aux révolutions perpétuelles de l'autre. Le poëte ne sait d'avance ni quand ni comment il finira ; il ignore ce qui pourra lui arriver sur la route, combien de fois il devra revenir sur ses pas et rattacher le fil de son ouvrage. Princes et républiques ne savent pas davantage quel sera leur sort au

1. Voy. *Storia di Savonarola,* de M. Villari, t. I, p. 461. On peut lire aussi le remarquable ouvrage de M. Perrens sur le même sujet.

milieu de la tourmente qui les livre tantôt à leurs ennemis du dedans, tantôt aux conquérants du dehors. Oubliant leurs serments de la veille, ils prennent des engagements aujourd'hui qu'ils seront demain obligés de violer. Ne comptant plus ni leurs promesses ni leurs trahisons, ils sont le jouet d'aventures aussi imprévues que les héros d'Arioste. Leur vie toute composée d'intrigues et de combats, de plaisirs et de violences, est une tragi-comédie qui sans cesse recommence et semble n'avoir aucun dénoûment.

Les personnages, les événements, les mœurs de cette époque ont leur place dans cette œuvre d'un poëte qui a loué tous les grands, qui ne s'est ému d'aucun crime, qui a pourtant aimé sa patrie et a chanté ses malheurs. La souplesse de son génie riche et facile est elle-même un reflet de cette belle, trop belle Italie, devenue la proie de ses enfants ambitieux non moins que de l'avide étranger. Si l'on y cherche les personnages du temps et du pays, on les trouve mis en lumière, et sur le premier plan chacun à son tour, et tous, ou à peu près, groupés ensemble au XXVI[e] chant, à propos de la fontaine de Merlin. Ils figurent là comme ennemis de l'avarice, « de la bête cruelle, odieuse, repoussante, qui fait tomber les remparts, ouvre les portes des villes, tient les clefs du ciel et de l'abîme. » Trois ou quatre cardinaux, les Gonzague de Mantoue, les della Rovere d'Urbin, les d'Este de Ferrare, les Sforce de Milan, les Doria de Gênes et jusqu'aux seigneurs de Montferrat, sont les modèles proposés aux princes, l'espérance de l'Italie et son dernier lustre. Ils sont ennemis de l'avarice, c'est-à-dire généreux; et en effet dans toutes ces cours il y avait émulation de libéralité, assaut de luxe et de fêtes dont on publiait des relations le lendemain.

Ferrare, comme il est naturel, occupe une place d'honneur parmi ces cours brillantes, et dans le fait, cette ville aux rues désertes, où l'herbe croît aujourd'hui, eut un moment de splendeur qui faillit éclipser Florence et Rome rivales de gloire et de culture littéraire. Ferrare est bien alors, comme dit Arioste, au XXXV[e] chant, « la plus belle

de toutes les cités d'Italie, la plus belle non-seulement de murailles et de vastes palais, mais de beaux talents et de nobles mœurs. » Mais il faut que la petitesse morale de ce siècle se découvre toujours sous la richesse de cette poésie, et la louange de Ferrare se tourne en flatterie pour un prince qui ne le méritait guère, un des patrons d'Arioste, le cardinal Hippolyte d'Este. La poésie depuis Pétrarque n'a fait que descendre en dignité; sous Laurent de Médicis elle était encore sur le pied de l'intimité avec la grandeur; maintenant elle fait nombre avec les courtisans et leur dispute l'honneur de bien flatter. Il y a dans le même passage d'Arioste une allégorie des oiseaux de proie et des cygnes qui est la peinture en raccourci des cours italiennes durant tout le siècle : les oiseaux de proie sont les courtisans qui portent dans leur bouche le nom de leurs seigneurs, tant que la Parque, ou plutôt tant que Vénus et Bacchus n'ont pas coupé leur trame; les cygnes sont les poëtes qui portent ce nom à l'immortalité. Tels sont les termes où en est réduite la poésie : elle mendie, en concurrence avec les gens de cour, la faveur des princes, à Ferrare une charge, à Rome un évêché. Il semble ici qu'il n'y ait au monde que des rimeurs et des serviteurs. Et pour couronner cette allégorie expressive, c'est saint Jean l'évangéliste qui l'explique : « J'aime les écrivains, dit-il, et je fais mon devoir, puisqu'en votre monde, moi aussi je fus écrivain » : encore un trait du génie italien déjà observé dans Pulci, riant des choses respectées sans cesser d'y croire, et profane sans être impie.

Malgré l'abaissement des caractères, le patriotisme italien vit encore dans toutes ces cours, où l'on se jalouse de ville à ville et de seigneuries à principautés, mais où l'on déteste de commun accord les étrangers et, comme on disait, les barbares. Il respire également dans cette épopée profondément italienne, et alors le poëte oublie les jeux de sa muse et devient sérieusement éloquent. N'est-ce pas une veine dantesque au milieu des invectives contre les vainqueurs qui fait jaillir ces strophes? « O sentine de tous les vices, dors-tu, Italie engourdie dans l'i-

vresse, et peux-tu supporter que tantôt cette nation, tantôt cette autre, qui furent tes esclaves, te réduise à la domesticité?... »

« Et toi, grand Léon, qui portes le lourd fardeau des clefs du ciel, ne laisse pas noyée dans son sommeil ton Italie, si tu as la main dans ses cheveux. Tu es le berger; Dieu t'a donné à porter le bâton pastoral et t'a choisi ce nom fier, afin que tu rugisses, afin que tu étendes les bras, et défendes ton troupeau contre les loups[1]. »

Bientôt ces cris du patriotisme ne s'entendront plus dans la littérature italienne et l'Italie dormira son long sommeil sous le joug espagnol et allemand; car il n'y a pas eu à proprement parler de joug français, et Arioste même est de cet avis : « Peu de profits et infinis dommages, voilà ce que les Français rapporteront d'Italie; le destin ne veut pas que les lys poussent des racines en ce pays[2]. » Les malheurs et la gloire de cette génération se reflètent dans le miroir du *Roland furieux :* la prise même et le sac de Rome y sont indiqués, froidement, comme pouvait l'être un fait que les princes italiens ont laissé volontiers s'accomplir, où les d'Este même furent de complicité. Il y a pourtant une omission caractéristique. Florence, la vieille cité libre, la république intelligente, la démocratie lettrée, la patrie des poëtes, des prosateurs, des artistes, le centre, au moins jusque-là, du génie national, ne paraît guère dans cette complaisante épopée. Des vicissitudes presque sans exemple ont marqué l'histoire de cette ville depuis l'entrée de Charles VIII, jusqu'à celle des soldats de Charles-Quint dans ses murs; les Médicis ont été chassés, rappelés, chassés de nouveau; ils rentrent à la tête d'une armée étrangère, tout est changé dans ce coin de terre qui faisait

1. *Orlando furioso*, c. XVII, st. 73, 79.

2. *Orlando furioso*, c. XXXIII, st. 10. Arioste rappelle que les Français mouraient neuf sur dix par suite des chaleurs et des flux de ventre. Il prétend que les Français (*ib.*, st. 15) vaincront toujours pour seconder l'Italie, jamais pour la dompter. L'intérêt national rend le poëte clairvoyant et la fortune s'est chargée de donner à ses vers e ne sais quel tour de prophétie.

tant d'honneur à l'Italie : la liberté italienne y rend ses derniers soupirs, et Arioste garde le silence[1]. Quels tableaux il supprime dans cette charmante et trop aimable lanterne magique où il fait défiler ses contemporains! Le poëte, cela est certain, n'a pu ni voulu célébrer précisément ce qui fait l'intérêt le plus poignant de cette époque. Il était défendu de citer avec honneur la république de Florence que le duc de Ferrare avait trahie; il était désagréable de flatter les Médicis dont l'auteur avait à se plaindre. Mais le silence même d'Arioste parle assez clairement, et ce qu'il ne dit pas s'entrevoit dans la nécessité où il fut de se taire.

Vie et œuvres diverses d'Arioste.

Si l'on doit juger de la satire parce qu'elle est dans Horace et dans les poëtes qui l'ont précédé, il faut reconnaître que c'est un genre essentiellement personnel; il l'est par la personne de ceux que l'auteur harcèle de ses traits hardis ou médisants; il l'est aussi par celle de l'écrivain. La vie d'Horace est surtout dans ses satires; la vie de Ludovic Arioste est plus complétement racontée encore dans celles qu'il a faites, et comme elles sont toutes adressées à des amis, elles pourraient porter le nom d'épîtres, et par là rien ne leur manque pour donner au poëte l'occasion de parler de lui-même.

Sa vie tout entière, jusqu'à l'âge de quarante-trois ans au moins, est agréablement esquissée dans la septième de ces compositions qui est la dernière. Nous savons par lui-même que sa famille habitait Ferrare et venait de Bologne, « d'où te vient ton antique origine, ô race des Arioste! » Ce parfait écrivain commença fort tard à cultiver son talent : il avait vingt ans déjà, qu'il fallut lui donner un maître; jusqu'à cet âge son père l'avait poussé à l'étude du droit « non avec l'éperon, mais à coups d'épée, de broche et de lance

1. Il ne chante dans ses poésies lyriques que les Médicis qu'il a rencontrés à Urbin, à savoir, le cardinal Jean de Médicis, plus tard Léon X, et son neveu Lorenzo, fils de Pierre, qui succéda dans ce pays aux della Rovere, dépossédés.

dans les reins. » Heureusement la fortune amie lui donna pour guide Grégoire de Spolète, helléniste et latiniste accompli; mais elle le lui ôta quand il n'était initié qu'à la langue de Virgile. Il avait voulu d'abord bien connaître les Latins, ancêtres communs de tout bon Italien, et Homère, Euripide, Théocrite eurent tort; « l'occasion s'enfuit indignée, dit-il, m'ayant présenté ses cheveux que je ne sus pas saisir. » Grégoire de Spolète vint mourir en France avec le jeune François Sforce, prisonnier de Louis XII et dépossédé par lui.

Cette circonstance et d'autres qui tenaient aux malheurs de la patrie, lui firent oublier quelque temps « Thalie, Euterpe et les autres muses » ; puis son père vint à mourir et lui laissa la succession des devoirs paternels, quatre frères plus jeunes à élever, à placer dans l'Église, à la cour, dans les universités, cinq sœurs à établir sans faire trop de brèches dans l'héritage : le détail de cette famille qu'il fallut pourvoir avec un peu de crédit, beaucoup de labeur, et des vers médiocrement payés, on le trouvera dans la IIe satire. Un parent l'aidait encore et l'encourageait : il le perdit : « Mon âme se sentit alors accablée de tant de soucis que j'eus le désir de voir la Parque donner à mes jours le coup de ciseau. » L'homme de cœur qui a charge de famille est capable de porter des jougs bien pesants : ce fut aussi la destinée d'Arioste; car il ne faut pas prendre au sérieux les louanges que l'auteur du *Roland furieux* donne à son premier patron, le cardinal d'Este, cet Hippolyte auquel il a dédié son épopée. « Ornement et splendeur de notre siècle, daignez, Hippolyte, agréer ce peu que vous donne votre humble serviteur. Ce que je vous dois, je puis vous le payer en partie avec des paroles, avec de l'encre ; et si c'est peu, ce n'est pas ma faute, car ce dont je dispose, je vous le donne tout entier. » Quand on lit cette stance où règne l'abandon du langage non moins que du caractère, il convient de se souvenir qu'il a parlé plus franchement avec son ami Bembo dans la VIIe satire : « Je fus accablé sous le joug du cardinal d'Este, qui depuis l'exaltation de Jules jusqu'à sa mort, et sept ans encore du pontificat de Léon, ne me per-

mit guère de m'arrêter en place, et de poëte me fit courrier. » Son maigre salaire il le gagna « beaucoup plus à courir la poste par les fossés et les précipices », qu'à donner à l'Italie le *Roland furieux*. Lorsqu'il fut délivré de cet esclavage, c'est-à-dire en 1517, trois ans avant la mort du cardinal, il avait quarante-trois ans. Et voilà comment Arioste ne sut pas le grec, comment il écrivit par les chemins cette épopée aux interminables étapes, comment il porta tout parfumé de ses louanges vers la postérité ce protecteur avare qui ne le méritait pas, et dont il ne put changer le nom dans les remaniements successifs de son œuvre.

Le *Roland furieux* fut publié pour la première fois en 1516 ; l'auteur avait quarante-deux ans, l'âge mûr : avant cet âge un poëte épique atteint malaisément à la perfection, témoin la *Jérusalem délivrée;* après cette limite il dépasse peut-être le but, et son érudition lui devient une entrave ; c'est le défaut du *Paradis perdu*. De 1516 à 1533, époque de sa mort, Arioste ne cessa de retoucher son poëme. S'il ne faisait pas difficilement des vers faciles suivant la maxime de notre Boileau, il est certain que ses octaves les plus mollement harmonieuses furent aussi les plus travaillées[1].

Nous avons parlé d'abandon de caractère : avec plus de souplesse, Arioste aurait sans doute obtenu quelque dignité dans la prélature. Il fit bien quelques démarches à Rome, par exemple, quand il chargeait Galéas son frère, le chanoine de Ferrare, de lui retenir un logement près de Saint-Pierre, « près du temple redevable de son nom au vaillant prêtre qui coupa l'oreille à Malchus.... une chambrette, un trou, pourvu qu'il soit clair, point haut perché, avec facilité pour y faire du feu.... et le gîte nécessaire à quatre bêtes, un cheval, celui d'un valet, plus une mule et une pauvre rosse qui portent le bagage. » Voilà l'équipage

1. On raconte que, dans la tempête du XVIII[e] chant, l'octave 142[e], *Stendon le nubi un tenebroso velo*, ne réussit à la satisfaction de l'auteur qu'après avoir été vingt fois recommencée.

d'Arioste. Suit le détail de son régime qui est un modèle d'économie et de sobriété. Arioste ne fut pas prélat : il lui coûtait beaucoup d'aller visiter les cardinaux, de dire « votre seigneurie », aux huissiers de leurs éminences ; car la mode espagnole a mis la *seigneurie* jusque dans les mauvais lieux[1]. A ce moment Arioste ne voulant ni se marier ni entrer dans les ordres, attendait les événements avec patience et n'était pas moins patiemment attendu par une Alessandra Benucci, veuve d'un Strozzi, Florentine, qu'il a célébrée dans ses *rime* ou poésies lyriques. Les bénéfices ecclésiastiques, récompense ordinaire des poëtes en Italie, exigeaient le célibat : il sollicitait donc la cour de Rome soit pour conserver, soit pour augmenter son revenu. Ce n'est pas, comme il dit, qu'il aït soif « du sang du Christ », en courant après les grosses prébendes, ni qu'il ait grande envie de « doubler de vert son chapeau noir », c'est-à-dire d'être évêque. Le pape Léon X l'a baisé sur les deux joues, et c'est à peu près tout ce qu'il a tiré de l'amitié tendre que le pontife lui avait promise durant son exil, quand il n'était que Julien de Médicis, et qu'il voyait le poëte dans la cour d'Urbin, à la suite du cardinal Hippolyte. Depuis ce moment, la puissante famille règne sur Rome et sur Florence ; mais quel cortége de parents, d'amis, de clients, à travers lesquels il faudrait du coude se pousser en avant ! A cette occasion Arioste imagine la fable suivante qui le peint au naturel, courtisan sans ambition et philosophe aisément content.

« Un certain été, la terre était si brûlée que le soleil paraissait avoir une seconde fois donné à Phaéton les rênes de ses chevaux. »

« Tous les puits, toutes les fontaines étaient à sec ; les ruisseaux, les étangs, les rivières, les rivières les plus fameuses, étaient passés à pied sec. »

« Il y avait alors un pasteur chargé plutôt que riche de grands bœufs et de troupeaux porte-laine ; sa gêne était au-dessus de celle des autres. »

« Après qu'il eut en vain cherché de l'eau dans tous les

1. Satire I, v. 78.

fossés, il se tourna vers ce Maître qui ne trompe jamais ceux qui mettent en lui sa foi ; »

« Et la lumière se fit dans son cœur, lui promettant qu'il trouverait bien loin, dans une certaine vallée, l'eau désirée. »

« Avec sa femme, ses fils, et tout ce qu'il avait au monde, il s'y transporta, et, travaillant de ses outils, il trouva l'abreuvoir, sans creuser beaucoup ; »

« Et n'ayant pour y puiser qu'un vase étroit, il dit : Permettez que la première gorgée me soit réservée, »

« La seconde à ma femme, à mes fils la troisième, la quatrième et toujours, jusqu'à éteindre la soif dont ils sont dévorés. »

« Les autres, je veux qu'elles soient accordées, selon leurs fatigues, aux serviteurs que je mis en œuvre pour faire ce puits. »

« Sur mes bêtes il faut voir quelles sont celles dont la perte serait plus sensible, et prendre soin d'elles avant les autres. »

« Suivant cette règle les uns et les autres vont boire, et pour n'être pas les derniers, tous font valoir leurs services : »

« Une pie qui fut aimée, qui fit les délices du maître, voyant et entendant ces choses, cria : Malheur ! »

« Je ne suis pas de ses parents ; je n'ai pas travaillé au puits ; je ne puis le servir plus que dans le passé : »

« Je reste derrière les autres, et je mourrai de soif si je ne fais en sorte de trouver quelque autre source[1]. »

Sous la figure de cette pie le poëte se représente modestement lui-même : il laisse passer la grande soif des autres avant la sienne, qu'il cherche ailleurs à désaltérer Il retourne à la source un peu avare de la maison d'Este, et c'est ainsi qu'entre Rome et Ferrare, Arioste qui ne fut ni tout à fait abbé, ni entièrement homme de cour, ne parvint jamais à la richesse.

1. Satire IV. On voit que ces satires sont en *terza rima* (tercets) comme en général les satires italiennes, celles surtout qui portent le nom de *capitoli*, et comme le poëme de Dante.

Lorsque le cardinal d'Este quitta Ferrare pour être archevêque de Strigonium et primat de Hongrie, son poëte refusa de le suivre. Ce *Strigonium* est le nom latin officiel d'une ville qui s'appelait en allemand *Gran*, en hongrois *Estergom*, et en slave *Ostrihom*, suivant la coutume des villes de ce pays qui sont riches en noms. Les noms seuls étaient capables d'effrayer un poëte du pays « où le *si* résonne ». Arioste était frileux et ne voulait pas abréger les jours que la nature lui avait ordonné de vivre : il craignait le froid et plus encore les étuves, où « les gens de ce pays habitent tout l'hiver, où l'on mange, où l'on boit, où l'on dort, et le reste.... et comment, au sortir de là, respirer l'air que le souffle des monts Riphées agite sans cesse? » Arioste avait l'estomac délicat ; « comment résisterait-il au vin fumeux dont on s'abreuve là-bas, dans une contrée où ne pas boire sec et beaucoup est compté comme un sacrilége? » Comment digérerait-il des mets toujours assaisonnés de poivre et d'aromes? On lui promet une cheminée où il se chaufferait « loin des pieds, des aisselles, et des habitudes incongrues », on lui promet un régime, un service à part : il ne se fie pas dans la durée de si bonnes intentions. Il ne veut pas pour le cardinal aller mourir, sous les pôles, d'un mal qu'il a déjà contracté sur les chemins à son service. A quoi sert d'ailleurs d'être poëte? Hippolyte donne moins à celui qui l'immortalise qu'à ceux « qui l'habillent ou le couchent, à ceux qui mettent son vin à rafraîchir dans le puits, à ceux qui veillent pour lui jusqu'à l'heure où se lèvent les forgerons, et qui la torche en main tombent de sommeil. » C'est donc pour cela qu'il a écrit l'épopée qui portera dans la postérité le nom de la famille d'Este! « Roger[1], si tu me recommandes si peu à tes descendants, si je ne tire aucun profit d'avoir chanté tes hauts faits et ta valeur, à quoi suis-je bon ici, puisque je ne sais pas dépecer les perdrix la fourchette en l'air, ni tenir en laisse le chien ou l'épervier. Jamais je ne fis de tels métiers, ni ne

1. Le héros du *Roland furieux*.

sus les faire. Je ne puis me plier, étant grand de taille, à ôter ou à mettre les bottes et les éperons : je n'ai pas assez le goût des victuailles pour me faire maître d'hôtel; j'étais digne de venir au monde quand les hommes vivaient de glands. »

Ces accents mélancoliques ne sont pas sans fierté. Arioste offre comme Horace de rendre, afin d'être libre, tout ce qu'on lui a donné; mais il est Italien d'un pays princier, d'un temps où la décadence des caractères est très-sensible; il écrit à son frère en confidence, non à Mécène, et son Mécène à lui est d'une de ces familles de petits tyrans avides qui ont partout succédé aux républiques italiennes.

Après la mort du cardinal en 1520, il passe au service du duc de Ferrare, non que la liberté ne lui fût d'un plus haut prix : mais le duc ne le payait pas d'une suprême indifférence en disant « que le poëte l'avait loué pour se faire plaisir » ; et puis il était toujours chef d'une famille de dix enfants, sans compter les siens. Il aimait Ferrare, et le service du duc était un moyen pour y rester, en attendant que la fortune lui permît de n'être plus en cage.

« Le rossignol supporte mal la captivité: le chardonneret s'y accoutume et la linotte mieux encore ; l'hirondelle, en un jour, y meurt de rage. » Arioste n'était pas hirondelle, son humeur était peu voyageuse, il ne ressemble pas à bien des contemporains qui prirent leur vol, chassés par le malheur des temps ou par le désir de la fortune. L'exubérance de l'art et la chute de la liberté firent de cette période l'époque de l'exode italien. Arioste demeura chez lui et ne courut pas après la richesse, consolant sa médiocrité avec sa philosophie pratique et avec cette autre fable que notre Lamartine accommoda un jour à sa convenance[1] : il aurait bien dû en pratiquer davantage la morale.

« Au temps où le monde était neuf encore, et les hommes primitifs sans expérience, au temps où les artifices n'étaient pas ce qu'ils sont. »

1. Heureuse au fond des bois la source pauvre et pure..., etc.
(Lamartine, *Harmonies*, II, 12.)

« Au pied d'un mont, dont la cime semblait toucher le ciel, un peuple que je ne puis désigner vivait dans la vallée profonde : »

« Voyant la lune inégale tantôt montrant ses deux pointes, tantôt les cachant, tantôt pleine, tantôt diminuée, traverser le ciel dans son cours accoutumé, »

« Et croyant pouvoir en haut parvenir à elle, et voir comment elle croît, comment elle rentre en elle-même, »

« Qui portant une corbeille, et qui muni d'un sac, ils coururent au sommet, tous à l'envi désireux de la prendre ; »

« Voyant ensuite qu'ils n'en étaient pas plus près, ils tombaient à terre épuisés, regrettant de n'être pas restés en bas. »

« Ceux qui des collines plus basses voyaient ceux-ci parvenus, et croyaient qu'ils avaient atteint la lune, arrivaient sur leurs talons à pas précipités. »

« Ce mont est la roue de fortune ; sur le haut le vulgaire croit que réside tout repos, et il n'y en a aucun[1]. »

Arioste fut récompensé par son duc sans en être plus heureux : il dut quitter Ferrare lorsqu'à la mort de Léon X (1521) la province de Garfagnana se déroba aux garnisons pontificales et se rendit à son ancien maître Alphonse d'Este : Arioste y fut envoyé en qualité de gouverneur. C'est comme il était en route pour s'y rendre qu'il fut arrêté par des brigands respectueux envers la poésie ; la légende de ces bandits qui ne voulurent pas rançonner le grand Arioste est bien connue ; mais si le gouverneur était sauvé grâce au poëte, un tel début donnait une triste idée de sa mission, et ces voleurs étaient un fâcheux échantillon de ses administrés. La cinquième satire fait la description de ce pays et de Castelnuovo, résidence du gouverneur, dans un fond, entre deux cimes de l'Apennin. Qu'il demeure en son château, ou qu'il prenne l'air au dehors, il ne rencontre partout que disputes, vols, homicides, haines et vengeances : quatre-vingt-trois bourgades, toutes divisées entre des partis qui se font la guerre ; dans la campagne, ou plutôt dans

1. Satire IV.

les défilés des monts, des bandes d'assassins devant lesquelles la force publique met son drapeau en poche; plus de paroles et de menaces que de moyens sérieux pour maintenir la paix, et peu d'appui du côté de Ferrare, telle est la situation pour laquelle le poëte a quitté sa ville et ses chères études.

La sixième satire nous le montre encore dans ses montagnes. Adrien VI, le pape hollandais, le précepteur de Charles-Quint, était mort. Clément VII, cousin de Léon X, lui succédait, et les arts, comme la poésie, mis en fuite, revenaient en foule à Rome (1523). Un ami écrit au poëte gouverneur d'accepter l'ambassade près du nouveau pontife et cette composition est la réponse. L'écrivain n'avait pas pardonné à ces parents, à ces amis des Médicis qui avaient assiégé le trésor des faveurs, au point de lui en interdire l'approche; maintenant la plupart ont disparu avant Léon lui-même. « Vous mourrez tous! » dit-il : ce mot dévoile les sentiments qu'il avait conçus à l'égard de cette famille à laquelle il avait prodigué les hommages dans la mauvaise fortune; revenus au pouvoir ils l'ont oublié. « Vous mourrez tous! » cette parole est une vengeance permise : dans la satire précédente il va bien plus loin si c'est à un Médicis que s'appliquent les vers suivants :

« Laurino[1] se rend le maître de sa patrie, et de la république fait son bien particulier; il en bannit trois, et coupe la tête à six autres. »

« Il commence renard, et, à force ouverte, devient lion, quand il a séduit le peuple par la licence et par les dons. »

« Élevant les méchants, accablant de chagrin les bons, il acquiert le titre de sage, tout souillé qu'il est de larcins, de débauches et de meurtres. »

Si ce n'est pas là le portrait d'un des premiers Médicis, c'est au moins la fidèle peinture du tyran italien, et comme un abrégé en neuf vers du *Prince* de Machiavel.

Quelles que soient les dispositions d'Arioste envers les

1. Allusion probable à l'un des Laurent.

Médicis, il est certain qu'il ne veut pas revenir à leur cour, et il refuse l'ambassade. Si Léon ne lui donna point, il n'espère pas d'un autre; d'ailleurs les honneurs, la richesse, ne sont plus l'hameçon où il irait se prendre. Un seul motif lui ferait regretter la mission à Rome, le plaisir de quitter ses rochers, l'occasion de revoir la ville deux fois éternelle, et ce regret nous vaut un petit tableau de cette cité pontificale devenue le centre le plus considérable de l'Italie, comme si deux Médicis avaient suffi pour transporter les arts florentins dans la ville des papes.

« Dis-moi que tous les jours je pourrai causer avec Bembo, Sadolet, le docte Jove..., Molza, Vida et Tebaldeo, »

« Que je pourrai prendre tantôt l'un, tantôt l'autre de ceux-ci pour guide à travers les sept collines, et qu'un livre en main il m'en fera connaître les quartiers. »

« Ici, dira-t-il, était le cirque, là le forum, plus loin Suburre; là-bas est la montagne sainte; Vesta en ce point avait son temple et Janus en cet autre. »

« Dis-moi que j'aurai sur tout ce que je lis et j'écris, toujours un bon conseil, soit que je le veuille tirer d'un Latin, d'un Toscan ou d'un Argien à la longue barbe. »

« Parle-moi aussi du grand nombre de livres anciens que pour l'usage public Sixte IV fit recueillir dans le monde entier[1]. »

Aucun des écrivains qu'il nomme n'était Romain : Rome fut un rendez-vous des lettres avec d'autant plus de vérité qu'elle n'avait pas de littérature indigène; elle attirait à elle des écrivains et des artistes grâce à la puissance et à la richesse des souverains pontifes. Elle demeura une cour et un centre sans devenir jamais une école; elle réunit, elle ramassa ce qui aurait été dispersé, et un Florentin de la première moitié de ce siècle disait que « pour n'avoir pas vu Rome, il fallait être aux sept huitièmes un pédant[2]. »

1. La bibliothèque Vaticane.
2. Lorenzo Scala dans le recueil des *Prose fiorentine*, t. I de la 4e partie.

Arioste avait vu Rome; mais il n'y retourna pas; il resta au service d'Alphonse d'Este, surtout à cause de Ferrare d'où il ne voulait pas s'éloigner.

« Si de cinq ou six mois je n'en passais un à me promener entre la cathédrale et les deux statues de mes bons marquis[1], »

« Vaincu d'ennui, je serais déjà mort, je serais plus maigre que ceux qui aspirent dans le purgatoire au fruit, objet de leur gourmandise[2]. »

Il y resta aussi pour sa femme; car il finit par se marier malgré les protestations répandues dans ses satires.

Après avoir accompli sa commission dans Castelnuovo, Arioste revint à la cour d'Alphonse, pour lequel il dirigea, il bâtit peut-être un théâtre. Pour les plaisirs du prince, il retoucha ses comédies, œuvres de sa jeunesse, il en fit d'autres sans doute; pour son propre plaisir et pour sa gloire, il ne cessa de travailler au *Roland furieux* qui était son monument d'airain. Il en donna, en 1532, l'édition enrichie et définitive, celle où l'on désirerait qu'il fît mention de la destinée de Florence. Il s'occupait encore à la perfectionner, quand il mourut de phthisie et d'épuisement en 1533, âgé de cinquante-neuf ans.

Le *Roland furieux*; observations morales.

La chevalerie est le cadre où le poëte dispose ses récits romanesques; mais la sienne ressemble peu à celle des vieux poëmes du moyen âge. Dans ceux-ci l'on trouve autant de conversions que d'aventures et de faits d'armes : si l'on combat dans Arioste, on s'y amuse encore davantage : on y fait l'amour, comme disent les Italiens, et c'est la principale affaire. Nos épopées gauloises ont des règles, des conditions en matière d'amour; il faut que le chevalier

1. La place de Ferrare où sont les statues des marquis Niccolò et Borso, pères et devanciers des ducs.
2. Allusion au *Purgatoire* de Dante, ch. XXII et XXIII.

Huon de Bordeaux conduise sa dame à Rome avant de consommer son mariage, faute de quoi il est puni par une tempête, par un soulèvement de la nature. Arioste n'impose à ses guerriers d'autres devoirs que ceux du courage et de la galanterie. La passion même y est sensuelle et par là elle s'éloigne entièrement de l'amour platonique tel qu'il est décrit par un autre poëte chevaleresque, l'Anglais Spenser; cependant elle est la passion et ne dégénère pas en un simple amour du plaisir, en une analyse de la sensation, ce que l'on trouve dans l'Allemand Wieland qui est du XVIIIe siècle.

« O grande bonté des chevaliers antiques ! » s'écrie Arioste, qui a le sentiment d'une décadence dans la chevalerie. Celle-ci était en quelque sorte pour les Italiens une institution importée du dehors, adoptée, non reçue de la tradition. Ils l'avaient reçue grossière encore; ils la rendirent à l'Europe, brillante, polie et un peu moqueuse. Il serait moins vrai pourtant de donner Arioste pour un Cervantes anticipé : la satire mélancolique de celui-ci, la sublime folie qu'il donne à don Quichotte n'était possible que dans le pays où les chevaliers s'étaient pris le plus au sérieux. Le poëte aime réellement le souvenir des preux : il maudit de bonne foi les engins d'artillerie, signal de la ruine de l'esprit guerrier d'autrefois. Roland a bien changé de caractère depuis Bojardo, il est amoureux; Arioste se propose d'y joindre la démence, et cette aggravation sera une source imprévue de grandes beautés. Mais tout altéré qu'il est, ce personnage se fait admirer pour sa fierté, pour son courage indépendant, pour le mépris qu'il réserve aux ruses de la guerre moderne.

« O maudite invention et abominable, fabriquée au fond du Tartare par la main du pervers Belzébuth, lorsqu'il voulut par toi détruire le monde, je te rends à l'enfer d'où tu sortis[1].... »

Ainsi s'exprime, au sujet de la poudre, le grand pa-

1. *Roland furieux*, ch. IX, st. 91.

ladin au nom de tous les chevaliers, et le poëte reprend pour son compte :

« Rends à la forge, misérable soldat, toutes tes armes et jusqu'à ton épée ; prends sur l'épaule l'escopette ou l'arquebuse, sans quoi, je ne le sais que trop, tu n'auras pas de solde.

« Comment trouvas-tu jamais, invention détestable, une place dans un cœur humain? Par toi la gloire militaire est détruite ; par toi le métier des armes est sans honneur, par toi est diminuée la vertu, et le méchant paraît meilleur que le bon : par toi la bravoure et l'audace ont cessé de se montrer à l'épreuve et sur le terrain. »

« Par toi sont couchés sous terre ou le seront tant de seigneurs et de chevaliers, avant qu'elle soit finie cette guerre qui a mis en deuil le monde et l'Italie surtout[1].... »

La lance, l'épée, le casque, la cuirasse, tout l'attirail de l'homme d'armes, voilà ce qui fait le vrai guerrier aux yeux d'Arioste, et le temps où ces choses décidaient du gain des batailles était le bon temps. Ajoutons-y le destrier traditionnel : l'écrivain est un connaisseur en cette matière, on le sent; il ne comprend le gentilhomme que sur un bon cheval. Il n'est pas le poëte de l'infanterie, et il dit qu'à pied le métier des armes est triste[2].

Entre les vertus nécessaires des chevaliers, Arioste ne met pas la fidélité en amour ; celle de Roger du moins, de Roger l'ancêtre supposé de la famille d'Este, échappe bien malgré lui au péril : auprès d'Angélique il oublie sa Bradamante, et s'il ne succombe pas aux charmes de la sorcière sarrasine, ce n'est pas sa faute. La fidélité au serment paraît chose plus sérieuse à l'auteur du *Roland furieux :* ce précepte n'était pas de trop dans l'état des idées morales du temps. Au début du XXI[e] chant, Arioste assure qu'une corde ne serre pas le fardeau sur la bête, ni un clou ne fixe le bois aussi solidement qu'une belle âme est

1. *Roland furieux,* ch. XI, st. 25-27.
2. *Roland furieux,* ch. XXVI, st. 25.

liée par le nœud indissoluble de la bonne foi. Il est vrai qu'il donne en exemple des faits tellement outrés qu'on ne sait s'il faut prendre le moraliste au sérieux. Zerbin a donné sa parole de protéger la vieille et méchante Gabrine, et, se piquant d'honneur, quoiqu'il enrage, il tue un chevalier qui combat au nom de la justice et de la vengeance due à son frère; il défend la cause d'une femme adultère et d'une empoisonneuse, pour observer la foi promise. Ailleurs quatre chevaliers pris dans un piége sont obligés, pour être fidèles à leur promesse, de faire le métier de voleurs de grands chemins. Que veut dire Arioste? Faut-il tenir la parole donnée à un traître? N'est-ce pas plutôt le contraire qu'il donne à entendre? Horace aime que l'on dise la vérité en riant : Arioste semble en riant dévoiler le secret de ses contemporains; ceux-ci s'accusaient mutuellement de perfidie, toutes les fois qu'ils voulaient manquer à leurs engagements. Un chapitre curieux de Brantôme sert de commentaire à ce poëte qui célébrait la chevalerie au temps de Machiavel : il dresse une liste de tous les princes qui depuis un siècle prennent les devants dans la trahison pour n'en être pas victimes[1]. Si les ducs d'Este n'ont pas de place dans cette énumération, c'est leur peu de puissance qui les prive de cet honneur.

« Les dames, les chevaliers.... » tels sont les premiers mots de l'épopée d'Arioste; les dames, en effet, s'y montrent comme les paladins, au premier rang.

« Les dames sont parvenues à l'excellence dans tous les arts où elles ont mis leur soin; ceux qui prêtent l'oreille à l'histoire y entendent encore retentir leur renommée. Si le monde longtemps n'a pas eu de ces femmes illustres, cette mauvaise influence des astres ne se fait plus sentir, et peut-être l'honneur du sexe a-t-il été caché par l'envie ou par l'ignorance des écrivains[2]. »

Arioste rappelle les noms des auteurs qui, de son temps, ont chanté les dames; il est leur poëte lui-même, et en pro-

1. *Brantôme*, édit. Janet, I, 180.
2. *Roland furieux*, ch. XX, st. 2.

pose une galerie nombreuse à l'admiration des contemporains. On le voudrait moins généreux pour Lucrèce Borgia, l'épouse de son duc Alphonse, quand il dit que « d'heure en heure sa beauté, sa vertu, sa renommée honorable, sa fortune, croissent comme une jeune plante en un terrain bien arrosé[1]; » cela est vrai de sa beauté qui fut extraordinaire, de sa fortune qui lui permit d'avoir quatre maris dont le premier était un simple gentilhomme et le dernier un prince souverain; en écartant de sa vie les taches dont les ennemis de son père et de son frère l'ont pu souiller, il en reste assez pour que les autres louanges du poëte ne puissent être tenues pour sincères. Parmi les belles Italiennes, Arioste n'a pas voulu oublier uue célébrité de famille, Lippa, sœur d'un de ses aïeux, celle qui vint de Bologne avec son frère pour être la maîtresse d'un prince de Ferrare[2].

Que faut-il penser des mœurs décrites ou entrevues dans cette œuvre? Si nous devions la prendre pour un témoignage sérieux, ce serait un bien singulier monde que celui qui entourait le poëte. Les délices de l'île d'Alcine sont l'idéal de la volupté matérielle, et ne laissent qu'un embarras, celui de savoir de quel pays veut parler l'écrivain, si c'est Ferrare ou l'Italie tout entière. Certaines images peu métaphysiques sont à chaque instant présentées; les jeunes filles, chrétiennes comme sarrasines, ont peu de chose à apprendre en amour, ou même dans ce qu'on appelle improprement de ce nom. Bradamante, la fille d'Aymon, la plus vertueuse de toutes, accorde beaucoup à son amant Roger, quand ils se reconnaissent hors du palais enchanté; dans sa lutte contre Rodomont elle comprend mieux qu'il ne convient des mots à double sens. Les situations équivoques où le poëte se plaît à la mettre et d'où elle sort victorieuse, servent moins à faire respecter l'ori-

1. Cet éloge fait partie d'une prédiction de la fée Mélisse à Bradamante qui doit avec Roger, quand ils pourront s'atteindre après s'être bien cherchés, mettre au jour la glorieuse progéniture des d'Este. *Roland furieux*, ch. XIII, st. 69 et suiv.
2. *Roland furieux*, ch. XIII, st. 73.

gine de la dynastie de Ferrare qu'à la rendre piquante par les dangers où il en expose la pureté. Ne parlons pas d'Angélique et de ses infortunes : les unes sont consacrées par de belles œuvres d'art, les autres sont vraiment abjectes, et l'auteur les eût supprimées s'il n'avait écrit pour un auditoire plus qu'indulgent, et pour se faire pardonner l'obscénité par des tours de force dans les combinaisons. La pudeur semble étrangère à l'auteur du *Roland furieux;* il y en a davantage même dans la Fontaine, et c'est ce que Boileau a fait remarquer à propos du récit de Joconde : il est vrai que les voiles employés par le poëte français sont plus libertins que la naïveté, la grossièreté même du poëte italien [1]. Mais il ne faut pas prendre au mot un écrivain qui badine : ses plaisanteries, ses audaces font connaître les hommes et les femmes de son temps, sans donner la mesure absolue de leur corruption. Il y avait beaucoup d'Angéliques, de Doralices, de Fleurs d'Épine, de Gabrines sans doute, et assurément plus d'une Bradamante, d'une Marfise, d'une Olimpia. Arioste s'amuse de ses fantaisies tout le premier; il s'amuse quand il dit :

« Bien qu'entre toutes celles que j'ai aimées je n'en aie jamais trouvé une fidèle, je ne veux pas dire qu'elles soient toutes perfides ou ingrates, mais accuser mon destin vraiment cruel. Il en est beaucoup, il en fut davantage, qui ne donnent aucun sujet de plainte; mais ma fortune veut que, s'il en est une mauvaise entre cent, je sois sa victime. »

« Pourtant je veux tant chercher avant de mourir, ou plutôt avant que mes cheveux ne blanchissent trop, tant chercher, que je pourrai dire un jour : « Pour moi aussi le « ciel en a fait une qui ne manque pas à sa foi. » Si cela jamais arrive — et je n'en ai pas perdu l'espoir — je ne me lasserai jamais de la faire, autant que je le pourrai,

1. Dissertation sur Joconde : Boileau donnant l'avantage à la Fontaine obéit à son préjugé contre les Italiens; en citant Horace et Quintilien, il adopte une allure pédantesque; en reprochant à l'auteur du *Roland furieux* d'avoir fait Joconde amoureux, en relevant certaines plaisanteries, il méconnaît précisément la nuance qui sépare l'esprit italien de l'esprit français.

glorieuse avec ma langue et ma plume, en vers comme en prose. »

Il s'amuse également sur ce qui touche à la religion. Tout ce qui a précédé la réforme a souvent ce caractère; c'est, comme dit justement Boileau, de la licence italienne. Arioste, ainsi que Pulci, est téméraire sans être incrédule. Ses chevaliers sont en même temps dévots et déréglés : ils vont à Jérusalem en pèlerinage, comme tous les princes du temps, en chacune de leurs négociations, parlaient de la croisade. Qu'une telle manière d'être, dans des hommes réels, soit une religion d'écorce ou quelquefois un semblant hypocrite, cela n'est pas douteux. Mais gardons-nous de conclure de l'inconséquence des personnages fictifs à l'impiété réelle des hommes de cette partie du XVI[e] siècle. Ils mêlaient plus que nous le profane et le sacré, et surtout ils se cachaient moins de ce mélange.

Observations littéraires.

Quand l'esprit se recueille après la lecture du *Roland furieux*, il est difficile d'en voir l'ensemble et presque impossible, soit de redescendre de proche en proche jusqu'au détail, soit de remonter du détail jusqu'à l'ensemble en suivant tous les chaînons. C'est comme une belle forêt qu'on a parcourue avec délices, mais dont on ne retrouve pas les chemins.

L'imagination du lecteur se sent d'abord enrichie d'une multitude de figures qui ne se ressemblent pas. Ainsi, pour laisser de côté les personnages épisodiques sans nombre, des héros tels que Roland, Roger, Astolphe ne peuvent s'effacer de la mémoire. Le guerrier brave, fier, fidèle à son Dieu et à son roi, mais novice en amour, séduit et trompé par une femme sarrasine et payant d'une longue démence la faute d'oublier le devoir du premier d'entre les paladins, voilà Roland. Roger n'est pas moins courageux ni moins propre aux grandes vertus; mais élevé par les infidèles, ignorant son origine chrétienne et sa haute destinée, il flotte entre les artifices de ses maîtres et des ins-

pirations plus dignes de son sang. Ce qui lui manque pour passionner le lecteur est compensé par l'intérêt que jette sur lui l'amazone pieuse dont il est aimé. La comédie fournit quelques traits au poëte pour composer son Astolphe, beau chevalier autant que hardi, aventureux par goût comme les habitants de l'île d'où il est parti, aimant à voir le pays, voyageant à tout prix, dans toutes conditions, d'abord sur un hippogriffe, puis sur le char du prophète, étourdi aimable qui se trouve avoir plus de raison que les plus raisonnables, et qui rapporte de la lune le bon sens de Roland.

On n'oublie pas davantage les héros sarrasins, ni Ferragus, *Ferraù*, le vantard, ni Mandricard le roi de Tartarie, orgueilleux et féroce, ni Sacripant qui a dégénéré de ce qu'il était dans Bojardo; car le poëme d'Arioste n'est qu'une suite qui a fait oublier le commencement de l'œuvre, et la folie de Roland vient donner un couronnement bien philosophique à son amour dont Bojardo avait conçu le premier la pensée. Entre tous les Sarrasins de celui-ci Sacripant ne se distinguait que par le degré plus fort de sa sauvagerie et de sa cruauté. Arioste l'a renouvelé en le rendant comique : brave et ridicule à la fois, il est désarçonné par une femme, joué par le sort, malheureux en amour; son cheval se dérobe sous lui, les tribulations se multiplient sous ses pas, et pour comble de malheur il se croit mieux avisé que pas un. « Roland est un niais, » dit-il, et il se propose de montrer plus d'esprit que le paladin, au moment même où la fortune ennemie lui prépare un de ses tours les plus fâcheux.

Rodomont, le roi d'Alger, est franchement admirable dans la bataille de Paris, au XVII[e] chant.

« Fou d'orgueil et de colère, il était à lui seul maître de la place; d'une main qui tient peu de compte des hommes il fait tournoyer son épée, de l'autre il lance des feux. »

« Debout à la porte du palais, l'acier de sa tête et de son buste resplendit. Tel un serpent sorti des ténèbres qui a dépouillé sa peau morte, est fier de ses écailles neuves, se sentant rajeuni et plus robuste; il darde trois langues et a

de la flamme et du feu dans les yeux; sur son passage, les animaux se retirent. »

« Ni pierre, ni poutre, ni flèche, ni fronde, ni tout ce qui vient le frapper, ne peut ralentir sa main sanglante, qui entame, brise et secoue la porte [1]. »

Très-ingénieux dans l'art de mettre aux mains les guerriers invincibles, Arioste garde les rangs entre eux sans compromettre la réputation de supériorité de chacun. Presque tous les combats sont des duels, et pourtant ils ne se ressemblent pas; ce poëte est homme du métier, et sur cette matière nul n'a inventé autant que lui. Il s'est surpassé peut-être dans la lutte de Rodomont et de Mandricart, quand la Discorde engage les ennemis de la chrétienté les uns contre les autres : ces deux champions se disputent la belle Doralice qui assiste au combat, résignée, presque passive.

Deux taureaux combattaient à qui posséderait
Une génisse avec l'empire.

Les onze stances qui décrivent ce combat, puissantes et légères à la fois, tantôt tombent d'aplomb comme les coups du glaive sur la tête de l'ennemi, tantôt jaillissent comme les étincelles éclatant sous le fer [2]. Mais Rodomont est le héros de la brutalité en même temps que de la bravoure, « un nouveau Bréus », dit Arioste, c'est-à-dire un *Barbe-bleue*, et c'est une preuve entre mille que le poëte recueille les personnages des romans populaires et reproduit, arrange, combine leurs caractères traditionnels. Isabelle, héroïne et martyre de l'amour conjugal, tombe entre ses mains, et, grâce à une ruse pieuse, se fait donner la mort par Rodomont ivre de vin grec, pour sauver son honneur [3].

Nombre d'héroïnes se disputent la faveur du lecteur et du poëte lui-même, qui passe de l'une à l'autre et leur donne une grâce toujours égale et toujours différente. Ne

1. *Roland furieux*, ch. XVII, st. 9, 11, 12.
2. *Roland furieux*, ch. XXIV, st. 97-107.
3. *Roland furieux*, ch. XXIX, st. 25-30.

faisons pas une longue revue de toutes ces brillantes personnes sarrasines ou chrétiennes, les unes amazones fières, les autres armées seulement de leur beauté, toutes courant un monde fictif, bravant ou cherchant les aventures. C'est Angélique dont tous les chevaliers sont amoureux; Doralice, qui serait volontiers amoureuse de tous les chevaliers, type de l'inconstance sans la perfidie, la tendre Fleur de lis et la molle Fleur d'Épine, Olimpia, l'Ariane de cette épopée [1], Lidia la femme ingrate, Marfise, la guerrière vertueuse, sœur de Roger, chrétienne comme lui d'origine, sœur aînée qui le protége et le guide, Bradamante enfin, l'épouse future du héros, un peu subtile, un peu théologienne, faisant des élégies trop fréquentes, mais pure, délicate à la fois et passionnée, jalouse même parce qu'elle aime et plus sérieusement que son beau Roger qui ne la mérite pas. Ces femmes qui vont et viennent dans le poëme, l'auteur qui les a créées, semble les aimer toutes, et ne pas vouloir se décider entre elles : s'il faut l'en croire, il était ainsi dans la réalité [2].

Quand on a vu tous ces personnages se combattant, s'aimant, se fuyant, se cherchant, s'interrompant, courant les uns sur les autres ou les uns après les autres, quelle idée doit-on se faire de l'ensemble, de l'unité de l'ouvrage? La guerre des Maures contre Charlemagne n'est que le cadre, et il en était ainsi dans tous les poëmes-romans du moyen âge : un peu plus, un peu moins de simplicité, mais toujours la variété est la grande loi du genre; presque toujours plusieurs actions sont accumulées sur le terrain commun de l'histoire prétendue de Charlemagne, d'Arthur, d'Alexandre. Arioste a porté à la perfection définitive l'excès de la variété. Trois romans se forment, se dévoloppent, se précipitent dans son poëme : Roland amoureux d'Angélique et devenant fou — c'est le plus beau de ces romans, le plus neuf et le plus simple à la fois; — les luttes confuses des

1. Digne d'être mise en parallèle avec celle de Catulle : mais Arioste avec ses riches détails reste au-dessous de la simplicité vive et puissante du poëte latin. *Roland furieux*, ch. X, st. 20 et suiv.

2. Voy. une de ses poésies latines, *de Diversis amoribus*.

Sarrasins que la Discorde précipite les uns contre les autres afin de sauver les chrétiens, admirable encore celui-là par son originalité; enfin celui des amours de Bradamante et de Roger, moins beau que le premier, moins original que le second, mais le plus ingénieux des trois, tant il est bien engagé, grâce à la naissance prédestinée de Roger, aux circonstances qui l'empêchent de retrouver Bradamante durant vingt-deux chants et à la manière dramatique dont la reconnaissance est amenée. Le retour de Roland à la raison achève le tout. A quoi bon disputer, comme on l'a fait, sur l'unité flottante d'une telle composition? A quoi bon comparer Arioste avec Homère et Virgile? Si le génie de l'auteur et la beauté de son œuvre sont éclatants comme la lumière du jour, les raisonnements n'y peuvent rien.

Ces trois romans ne se succèdent pas, à vrai dire : ils se tiennent et se pénètrent, en sorte que celui de la folie de Roland domine les deux autres et donne à l'épopée son titre. Angélique, fière beauté, fille du grand Khan du Catay, celle qui a rebuté tous les héros dont cette épopée est remplie, rencontre un jeune homme blessé, le page Médor, et se donne à lui.

« O comte Roland et vous, roi de Circassie, à quoi sert, dites-moi, votre illustre vertu? votre honneur envié, dites, à quoi sert-il? Quelle récompense pour vos soins! montrez-moi une seule attention qu'elle vous ait accordée, en raison de tout ce que pour elle vous avez souffert. »

« Oh! si tu pouvais jamais revenir à la vie, combien cela te semblerait dur, ô roi Agrican, toi que celle-ci avait en un tel mépris, toi qu'elle repoussait avec insulte et inhumanité! O Ferragus et mille autres dont je n'écris pas le nom, qui avez fait tant de preuves pour cette ingrate, combien il vous serait amer si, en ce moment, vous la voyiez unie à celui-ci [1]. »

A quoi sert d'être le premier des paladins et d'aimer une fille de Mahomet? à devenir fou. La démence de Roland est logique; elle est merveilleusement préparée. Arioste

1. *Roland furieux*, ch. XIX, st. 31 et suiv.

isole avec soin le chevalier au moment où va commencer la crise de sa raison : celui-ci est seul, il cherche son ennemi Mandricard lorsqu'il va trouver les preuves de la faiblesse d'Angélique, de cette femme qu'il a tant respectée. Il les lit sur les arbres, sur les rochers où les deux amants ont écrit ce que Roland voudrait se dissimuler à lui-même : il reçoit d'un berger la confirmation de ce qui n'est que trop sûr. Il assouvit sa première colère sur la fontaine où les coupables se sont arrêtés, sur le rocher, sur les inscriptions odieuses. La solitude, le silence, l'excès du chagrin, mettent le comble à sa passion jalouse : la peine passe la mesure de sa raison qui succombe. Cette narration est peut-être le chef-d'œuvre de la poésie italienne.

« Angélique, Médor, il voit ces deux noms liés de cent nœuds, gravés en cent endroits. Autant de lettres, autant de clous qu'Amour lui enfonce dans le cœur.... »

« .... Croyez-en un homme qui en a fait l'épreuve : c'est la douleur qui passe toutes les autres. Son visage s'abat sur sa poitrine, son front a perdu toute fierté; il ne trouve ni voix pour la plainte, ni larmes pour son désespoir. »

Le récit du berger racontant comment la fille du plus grand roi d'Asie est devenue l'amante d'un page met le comble à sa honte.

« Cette conclusion fut le coup de hache qui lui abattit la tête : ce bourreau d'Amour était enfin rassasié de cruautés. Roland tâche de cacher sa peine, mais celle-ci lui fait violence et se montre en dépit de lui. Par des larmes et des soupirs il faut, bon gré, mal gré, qu'elle éclate. »

Il veut reposer sur le lit du berger, mais il songe que ce lit était celui des coupables ; il se dresse en pied comme un voyageur qui a marché sur un serpent. Il prend ses armes, son destrier, et se précipite dehors au plus fort de la nuit : ce sont alors des cris et des hurlements qu'il pousse. Et il se raconte à lui-même son tourment :

« Je ne suis plus, je ne suis plus ce que je parais : l'homme qui était Roland est mort et sous terre.... Je suis son esprit séparé de lui, qui va par les supplices de cet

enfer, afin que cette ombre qui reste de lui soit un exemple à ceux qui mettent en Amour leur espérance. »

Après qu'il a épuisé sa fureur sur les arbres et sur la source qui lui racontent son malheur :

« Accablé, sans force, il tombe enfin sur l'herbe ; il fixe ses regards au ciel et ne prononce plus un mot. Sans nourriture, sans sommeil, il voit trois fois le soleil poindre et se coucher. Sa douleur cruelle ne cessa de croître jusque-là qu'elle le jeta hors de sa raison. Le quatrième jour, pris d'une extrême fureur, il arracha de sa poitrine et cotte de mailles et plastron. »

« Ici tombe le heaume et là son écu ; au loin le harnais, plus loin encore le haubert : toutes ses armes restèrent dans la forêt dispersées. Puis il déchira ses vêtements et montra dans sa nudité sa poitrine velue, son ventre, son dos, et alors commença la grande folie, la folie si affreuse que d'une autre semblable on n'entendit jamais parler [1]. »

Ces stances sont dramatiques comme si l'auteur n'obéissait qu'au souffle de la passion, savantes comme s'il n'avait eu qu'à suivre la loi du rhythme difficile de l'*ottava rima;* naturelles surtout comme si elles coulaient de source. On les peut prendre pour modèles de la perfection définitive que cette mesure a reçue d'Arioste. L'*ottava rima* était au XIV[e] siècle une phrase musicale, chantée réellement ou par fiction : elle reçut à sa naissance la forme d'un moule de huit vers, au bout desquels un repos est ménagé : la stance d'Arioste, comme celle des devanciers, est coupée en deux moitiés égales ; mais elle accouple par deux les six vers à rimes croisées et se repose avec douceur et mollesse sur les deux rimes plates qui la terminent. Neuf stances sur dix sont ainsi disposées ; les autres ne servent qu'à varier le plaisir de l'oreille [2].

1. *Roland furieux*, ch. XXIII, st. 103-133.

2. Voici le texte de la dernière des stances que nous venons de traduire :

Qui riman l'elmo e là riman lo scudo ;
Lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo :
L'arme sue tutte, in somma vi concludo

Les critiques faites du *Roland furieux* prirent naissance au XVI[e] siècle, dans le mouvement de plus en plus prononcé vers la régularité, et se compliquèrent des querelles sur la langue. Analyser même en abrégé ces disputes serait recommencer les combats successifs des Sarrasins aiguillonnés les uns contre les autres par la Discorde. Au XVII[e] siècle, l'œuvre de Tasse, plus conforme aux règles, éclipsa dans une certaine mesure le *Roland furieux*, dont les Florentins, par zèle pour leur Pulci et pour leur langue, soutinrent la cause. On vit non sans surprise, de 1550 à 1650, les Toscans accourir à la défense du grand poëte à demi lombard. Le dix-huitième siècle italien revint plus que jamais à Arioste : ce fut pour l'*Homère ferrarais* un accroissement de popularité. Baretti en parle avec son enthousiasme familier, quand il revendique pour lui la place que Voltaire ne lui avait pas donnée dans son *Essai sur la poésie épique*. Il s'écrie avec une brusquerie piquante : « Que les Français se fassent gloire de leurs tragédies et de leurs comédies ! en cela nous sommes des nains et eux des géants : mais qu'ils ne viennent pas nous disputer la poésie épique, ici nous sommes des géants bien grands, *giganti gigantacci*, et eux des nains petits, tout petits, *piccini*, *piccini*[1]. »

Nul n'a mieux parlé d'Arioste que le critique et philosophe cartésien, Antonio Conti, qui vit l'Angleterre, la France, et connut dans l'intimité Mme de Caylus et lord Bolingbroke. Ses remarques sur le merveilleux d'Arioste sont d'une finesse peu commune. Ce poëte détaille si bien ce qu'il invente de plus incroyable qu'on est tenté d'y

Avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
L'ispido ventre, et tutto 'l petto e 'l tergo ;
E cominciò la gran follia, sì orrenda,
Che della più non sarà mai chi 'ntenda.

Voy. sur l'*ottava rima*, le Discours de Giraldi Cinthio à Pignà, p. 97-109. Venise, 1554.

1. *Frusta letteraria*, n° 8.

croire. Ses êtres allégoriques, comme la Discorde, s'éloignent fort des inventions glacées que Frédéric II admirait avec trop de complaisance dans la *Henriade.* D'ailleurs, ce merveilleux est trop mêlé çà et là de souvenirs du paganisme : le Père éternel jurant par le Styx rappelle certaines conceptions de Sannazar. Ses sortiléges et enchantements, bien qu'ils soient puisés dans les romans de la Table-Ronde, lui appartiennent par tous les droits du génie, qui fait du perfectionnement une création nouvelle : on peut remarquer aussi que les merveilles disparaissent peu à peu à mesure qu'on approche de la fin; les épées, les armes surnaturelles, les anneaux magiques, les animaux fabuleux disparaissent de la scène, et retournent dans les lieux d'où ils sont venus, comme mis en fuite par la lumière du jour et de la réalité. On peut lire avec un vif intérêt, dans le même critique, une analyse du poëme, où il recueille ingénieusement tous les éléments d'unité que son auteur y a disséminés à plaisir, et qu'il reprenait successivement comme les fils d'une immense toile chargée des plus riches broderies[1].

CHAPITRE XI.

AUTRES POËTES DE 1498 A 1531.

Sannazar. — Berni et Trissin. — Poésie lyrique; Bembo; Molza. — Vittoria Colonna et Michel-Ange. — Alamanni; Rucellai; Guidiccioni.

Sannazar.

Arioste a donné le cachet à la littérature de son temps; mais c'est Sannazar qui a commencé le chœur des poëtes. Son *Arcadie* parut dans les premières années du siècle, quand les muses se taisaient de toutes parts, et vers la fin

1. *Fantasmi poetici,* t. II des *Prose e Poesie,* Venise, 1756.

de cet ouvrage il a pu dire à sa musette : « Tu as été la première à réveiller les forêts endormies et à montrer aux bergers l'art de chanter leurs chansons oubliées. »

Jacopo Sannazzaro, né à Naples en 1458, raconte sa vie comme ont fait tous les poëtes italiens; sa biographie, reproduite dans toutes les histoires littéraires, est tirée de son *Arcadie* et de ses poésies latines. Le premier de ces ouvrages suffit à le faire connaître. A la suite d'un premier voyage en France, entrepris, s'il fallait l'en croire, pour oublier l'amour de la belle Carmosine, mais, avec plus d'apparence, à cause de ses revers de fortune, il revient avec une sorte de roman bucolique en prose mêlé d'églogues qui sont tantôt des *canzoni*, tantôt des *capitoli*. Chargé de ce bagage pastoral, il feint naturellement d'arriver d'Arcadie et redit ce qu'il y a vu et entendu : de là son titre. Sous le voile de l'allégorie familière aux églogues, il se fait connaître lui-même, sa famille, ses patrons, ses amis. L'aïeul de son père était un riche berger de la Gaule cisalpine, c'est-à-dire un capitaine venu de Pavie au service de Charles de Duras en 1380, et, après la conquête de Naples, enrichi de fiefs nombreux par le prince. Ce berger possédait l'antique Sinuesse avec une grande partie des champs de Falerne, les monts Massiques et Linternum, lieu solitaire, sanctifié par le souvenir de la mort de Scipion l'Africain. A tout cela il ajoutait nombre de châteaux et de domaines dans la fertile Lucanie. C'était donc une famille de grands seigneurs que celle de l'auteur de l'*Arcadie;* mais tout cet édifice de fortune s'écroula sous la reine Jeanne II, ennemie de ceux que les rois Charles et Ladislas avaient aimés. Il ne resta guère au petit-fils des hauts barons que le souvenir de ces lieux consacrés et le culte des poëtes qui les avaient chantés : « Il était né, dit-il, sous les auspices des comètes, des tremblements de terre, de la peste et des sanglantes batailles » : on saisit de tous côtés des traces de cette triste influence dans la mélancolie habituelle des vers de Sannazar.

Tout ce qu'il a aimé, il l'a réuni dans son *Arcadie* comme dans une petite urne travaillée avec art, et c'est ce qui en

fait le prix. Il y a là ses amis Caracciolo et Pontanus, le premier qui se répand en une élégie un peu diffuse sur les malheurs du temps, le second qui avait introduit l'auteur dans son académie, pour les vers latins composés à l'honneur de la belle Carmosine; il y a certainement sa mère, donna Tommasa Santo-Mango, qu'il célèbre sous le nom de Massilia; il y a, selon toute apparence, un de ses rois de la famille d'Aragon, Ferdinand Ier ou Alphonse II : il le désigne assez clairement, quand il chante les vertus du pasteur Androgée, qui jugeait avec tant d'équité les différends des bergers et maintenait avec tant de fermeté les limites des champs et des héritages. Tous les souvenirs, toutes les images dont s'est nourri le talent du poëte, s'y retrouvent : Naples, Ischia, Procida, le Vésuve jetant ses feux vers le ciel, et qu'il aime avec frémissement, son petit fleuve du Sebeto, sa Mergellina délicieuse et modeste, et jusqu'à la ville ensevelie, Pompéi, pour laquelle il a une page intéressante. Il y a surtout, dans l'*Arcadie*, la belle Carmosine, en faveur de laquelle l'écrivain s'est donné le privilége d'aimer avant l'âge, comme avait fait Dante en sa *Vie nouvelle*. Il avait huit ans quand il fut saisi, il le dit du moins, d'une passion précoce pour une enfant aux cheveux blonds, crêpés avec art, et qui s'appelait Bonifazia. A mesure qu'ils grandirent tous deux, l'amour de Sannazar grandit aussi, mais non celui de la charmante enfant, ce qui, dit-il, le contraignit à faire son voyage d'Arcadie. La peinture de cette flamme est un modèle achevé de l'amour ingénu[1]. A son retour elle était morte et il jette sur cette tombe les fleurs de sa douzième églogue, la dernière de l'*Arcadie;* c'est sous le nom de Phillis qu'il la désigne ici, et il associe à son chant de deuil le berger Summonzio, qui est certainement son ami Pietro Summonte. Celui-ci procura son édition définitive de 1504 : Sannazar était alors pour la seconde fois réfugié en France. Ainsi

1. On en peut voir l'analyse et des extraits dans les pages aussi gracieuses que spirituelles de M. Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. IV.

cet ouvrage est encadré, pour ainsi dire, dans un amour du poëte; Carmosine en fournit le point de départ et le dénoûment.

Il avait voulu partager l'exil de son maître le roi Frédéric, et même vendre ce qu'il avait sauvé du naufrage de sa maison pour lui en offrir le prix. Quelle devait être la juste colère de ces poëtes italiens dont notre ambition bouleversait l'existence? Il est vrai que les Espagnols se chargeaient de faire une diversion à nos usurpations par des guerres plus cruelles encore. Quand le roi Frédéric mourut en France (1505), l'écrivain, jusqu'au bout fidèle courtisan de son exil, revint à Naples auprès de la veuve de ce prince, retrouva sa chère Mergellina, et ne crut pas manquer à la belle Carmosine en célébrant dans des vers lyriques une certaine marquise Cassandra, laquelle, il faut bien le croire, n'était pas une beauté inférieure à celle qui inspira l'*Arcadie*. La postérité ne se souvient que de l'Arcadie et de Carmosine.

Sannazar est aussi fort connu par son poëme latin *de Partu Virginis*, qui est de cette époque seconde. Comme Pétrarque, il dédaignait ses poésies en langue vulgaire, et comme lui il doit à ses vers italiens la meilleure part de sa renommée. Les vingt années qu'il employa dans la composition de cette petite épopée, et l'érudition de l'âge mûr, lui permirent d'y répandre les trésors de la plus parfaite latinité, mais ne l'empêchèrent pas d'y commettre la plus grave faute de goût, en revêtant de couleurs païennes le mystère le plus simple et le plus populaire du christianisme. D'ailleurs cet ouvrage sort de notre cadre aussi bien que les *Eclogæ piscatoriæ* du même auteur, et que nous mentionnons à cause d'une opinion singulière de notre Fontenelle. Celui-ci pense que « le chant ne convient qu'aux bergers et surtout l'oisiveté. Et puis il est plus agréable d'envoyer à sa maîtresse des fleurs ou des fruits que des huîtres à l'écaille, comme fait le Lycon de Sannazar[1]. » Une idylle de Théocrite répondait d'avance à ce paradoxe;

1. *Discours sur l'églogue*, t. IV, p. 141.

mais le bon Corniani, auteur d'une histoire utile de la littérature italienne, devient presque poëte en faisant observer que le bel esprit géomètre ne connaissait pas l'admirable horizon de la Mergellina, les pentes harmonieuses du Pausilippe, au pied duquel les pêcheurs viennent sécher leurs filets, l'horizon le plus beau du monde, et le sourire d'une mer enchanteresse[1].

L'*Arcadie*, au XVI[e] siècle, jouit d'une fortune aussi enviable que le *Roland furieux* : soixante éditions et des imitations sans nombre prouvent à quel point les imaginations fatiguées de tant de calamités, humiliées de tant de fautes, furent heureuses de rencontrer ce songe d'un bonheur pastoral, cette consolation où ne manque pas la mélancolie. Oubliée au XVII[e] siècle, l'*Arcadie* fut remise dans l'estime des connaisseurs. Elle est encore la lecture de la jeunesse, peut-être à cause de l'amour de Carmosine, et de l'âge mûr, grâce à l'imitation savante de Pétrarque pour les vers, de Boccace pour la prose : encore faut-il ajouter que cette prose reproduit mieux la majesté que la grâce de l'auteur du *Décaméron*, et que les vers tombent dans la langueur, soit par l'abus des épithètes, soit par l'emploi des rimes *sdrucciole* ou dactyliques[2]. L'*Arcadie* n'a pas retrouvé, elle ne reverra pas sans doute sa popularité première.

Sannazar fut enseveli dans une chapelle bâtie par lui, non loin du lieu où il croyait qu'avait été confié à la terre son poëte de prédilection, Virgile. Il voulut après sa mort, comme durant sa vie, se tenir tout près de ce maître dont

1. *I secoli della letteratura italiana*, édition de Turin, 1855, t. II, p. 197.

2. Ce sont les terminaisons où l'accent est sur l'antépénultième syllabe, telles que *errónico*, *vétera*, *fiúmora*. — Nous employons ces exemples pour montrer en même temps que cette sorte de vers obligeait Sannazar à défigurer les terminaisons régulières et en usage. Les vers *sdruccioli* sont appelés ainsi à cause des deux dernières syllabes sur lesquelles la voix glisse rapidement. Ils plaisent parce qu'ils sont aisés et coulants ; mais ils ont le défaut de paraître bientôt monotones et d'autoriser souvent de vrais barbarismes.

il suit les traces, même dans l'*Arcadie*, constamment et jusqu'à la servilité superstitieuse.

Berni et Trissin

L'auteur du remaniement, *rifacimento*, du *Roland amoureux* ne fait pas exception à la règle qui veut que les poëtes italiens parlent de leur personne : le passage où il se raconte lui-même caractérise à merveille le rôle qu'il a pris dans la poésie chevaleresque. Il suppose que dans une société choisie de chevaliers et de dames un original s'est introduit, qui ne partage guère les goûts et les plaisirs de ce monde-là[1]. Ni les goûts de cette compagnie ne sont très-sévères, ni ses plaisirs d'une excessive délicatesse : mais ce sont des divertissements qui imposent un peu de contrainte. Il aime avant tout ses aises et pratique le sans-façon d'un bon citoyen de Florence. En se mêlant à la troupe des poëtes chevaleresques, l'auteur veut de même avoir ses coudées franches. Certes, ceux-ci s'accordaient bien des libertés contre les vieilles idées de la chevalerie : mais ils restaient galants guerriers, aristocrates; Berni est populaire et parfait Florentin. Il déride Bojardo, dont il corrige la rudesse, et s'amuse de son sujet comme Pulci, mais avec plus d'agrément et d'élégance.

Dans le morceau que nous venons d'indiquer, nous apprenons que son père, de noble naissance, avait pris femme et s'était établi à Bibbiena, pays charmant du haut Arno. Né à Lamporecchio, comme le Masetto de Boccace, l'auteur fut mené à Florence, où il vécut pauvre, *assai poveretto*, jusqu'à l'âge de dix-neuf ans. Il fit comme tant d'autres de ce temps et partit pour Rome : les brillants espoirs lui semblaient permis ; le cardinal de Bibbiena était son oncle. Ce parent, revêtu de la pourpre romaine, ne lui fit pourtant ni bien ni mal. Après la mort de celui-ci, et voyant « ses poches vides », il se mit au service du prélat de la daterie ou chancellerie des requêtes.

1. Ch. LXVII, st. 36 et suiv.

« Le pauvre homme se croyait capable de faire ce métier : il n'en savait pas le premier mot ; il ne put jamais contenter son maître, et pourtant ne sortit jamais de cette galère. Plus il faisait mal, plus on lui donnait à faire, ayant toujours dans son sein, sous son bras, par devant, par derrière, un fagot de lettres! et il écrivait, et il s'alambiquait le cerveau ! »

Il écrivait tant, le malheureux, il en était si las, il en avait les membres tellement rompus et paralysés, qu'il ne connaissait pas de port plus tranquille, d'antidote plus assuré qu'un bon lit pour s'y refaire le corps et l'esprit. Aussi se représente-t-il couché sur des matelas de trois aunes de large en tous sens, avec draps blancs, couverture de soie et belle courtine. On y pourrait tenir six personnes, mais il est seul, et il nage dans son lit comme dans une mer de délices. Il n'a pour compagnon qu'un Français cuisinier, occupé à lui préparer les mets les plus délicieux, faciles à consommer, car il est paresseux jusqu'à ne vouloir bouger ni les mains ni les dents. Pas un mouvement du corps : un tuyau d'argent lui porte la becquée ; il parle rarement, de peur de remuer la langue. Manger et dormir, voilà son occupation, sans observer ni jour ni calendrier, sans entendre ni horloge ni cloche, sans recevoir de nouvelles, bonnes ou mauvaises. Surtout pas de lettres! les plumes, les encriers, le papier, la poudre, lui sont en horreur comme les serpents. Un de ses plaisirs est de compter les solives du lambris, de savoir si elles sont en nombre pair ou impair, larges ou étroites, plus longues les unes que les autres, pleines ou vermoulues, avec des trous ou avec des clous.

Tels sont les rêves que versifiait peut-être Berni au fond de la chancellerie romaine ; telle est la félicité que se forgeait le poëte chevaleresque le plus parfait de Florence. L'exagération est le propre des écrivains dans ce genre : il ne devait pas être si paresseux celui qui, malgré sa journalière besogne, a remis sur le chantier et refait de fond en comble une épopée de soixante-neuf chants, sans compter

un certain nombre de *capitoli* et de poésies capricieuses comme sa fantaisie[1].

Par ses petites compositions comme par son *Roland amoureux*, Berni a fondé une école et créé une branche de poésie italienne dont il faut bien tenir compte malgré l'abus qui en a été fait : c'est la poésie plaisante, *giocosa*, tantôt satirique, tantôt burlesque, ou même purement consacrée à la parodie. Elle fut en possession d'amuser les Italiens durant plus de deux siècles, et, si elle aiguisa les esprits, elle abâtardit le goût et abaissa la pensée. Nous la voyons commencer ici avec l'asservissement de l'Italie. Berni faisait partie à Rome d'une troupe de lettrés, presque tous Florentins, et attachés à l'église, Della Casa, Molza, Firenzuola, Mauro, riant de tout et affectant de s'appeler les *Vignaiuoli* — vignerons, — sorte d'académie bachique par habitude, et par nécessité peut-être, plus adonnée aux débauches de la versification qu'à celles de la table. La poésie bernesque est née de ces agapes folles et joyeuses : l'un des initiés, Della Casa, en attribue tout l'honneur à Berni :

« Il a été le premier, le véritable inventeur, le maître et le père du style burlesque : il sut si bien dire et faire en ce genre avec la plume et la cervelle, qu'on peut l'envier, non l'imiter[2]. »

Sans doute l'imitation est un effort, et les efforts ne font pas rire, ce qui est l'objet de la moquerie : mais Berni ne fut que trop imité; sa manière convenait trop bien à la frivolité littéraire dont la vogue avait déjà commencé.

1. Le critique et poëte Leigh Hunt veut que son compatriote Thompson ait emprunté de cet épisode de Berni son *Castle of Indolence*. Thompson a voyagé en Italie et connu la littérature de ce pays; mais il aimait beaucoup son lit lui-même; il ne se levait pas pour écrire : on le vit un jour, dans son jardin, mordre à belles dents une pêche en espalier sans ôter les mains des poches de sa veste. Un tel homme peut bien avoir trouvé tout seul son poëme sur la paresse, qui n'accuse pas d'ailleurs une main paresseuse : il y travailla quinze ans de suite. Leigh Hunt, *Stories in Verse*. Londres, 1855, p. 335 et suiv.

2. *Burlesco*, un peu différent de notre adjectif *burlesque*, signifie, pris en moquerie, *con burla*.

Ceux qui désirent une analyse de la moquerie bernesque peuvent la chercher dans Baretti, qui d'ailleurs ne l'admire que dans son modèle : il la définit assez bien, quoiqu'il la confonde un moment avec le *wit* des Anglais, sans doute pour s'enrichir d'un emprunt fait à Samuel Johnson[1]. Il nous suffira d'observer qu'elle est comme un don de faire rire, qu'elle doit jaillir naturellement de l'esprit, qu'elle se plaît surtout au milieu d'habitudes sociales simples encore comme elles étaient à Florence, au milieu des fantaisies des lettrés, des artistes, qu'elle est populaire enfin et s'accommode volontiers des idiotismes toscans, ainsi que la comédie dont elle est proche parente. Berni, créateur de la poésie moqueuse, est neveu du cardinal de Bibbiena, un des créateurs de la comédie florentine. On a rapproché Berni, aussi bien qu'Arioste, de l'auteur de *Don Quichotte* : sans doute le Florentin se rit de la chevalerie, et même plus décidément que le Ferrarais; mais Cervantes démolit le monde chevaleresque sans cesser de l'estimer. Il y a dans le chevalier de la Manche une droiture et un courage qui le font aimer, une teinte de mélancolie qui le fait plaindre plus qu'elle ne le tourne en ridicule.

Le sérieux coudoyait souvent la moquerie dans cette Italie du XVI[e] siècle : on ne s'attendrait pas à trouver dans le *Roland amoureux* de Berni le souvenir douloureux, la page éloquente que l'on cherche vainement dans Arioste sur la prise et le sac de Rome. Ici le paresseux, ici le membre de la société des *Vignerons*, a des larmes sincères et une émotion profonde pour le sanglant outrage qui a été fait à la civilisation et à son église, qu'il aime après tout, quoiqu'il en rie plus qu'il ne convient à son habit. Voici ses vers, à propos de la prise d'Albraque, au chant XIV[e] :

« .... Je voudrais ici rappeler pour exemple ce jour dont le soleil ne vit pas le semblable, ce spectacle de la cité du successeur de Pierre, qui ne fut jamais égalé pour l'horreur et la cruauté. »

« Quand, au cours de l'an du Seigneur 1527, Dieu la

1. *Frusta lettereria*, n° 8, t. I, p. 278 et suiv.

donna en proie à la fureur espagnole, allemande, italienne, quand son vicaire, notre pasteur, demeura prisonnier entre les mains du barbare, quand il n'y eut de pardon ni pour le sexe, ni pour la dignité, ni pour l'âge, ni pour Dieu même. »

« Les chastes autels, les temples sacrés, où se chantent les louanges et se brûle l'encens, furent inondés de sang et de pleurs. O crime inouï, indicible, immense ! les ossements des saints furent dispersés à terre, et — je tremble à le dire, je pâlis, Seigneur, et je me sens glacé, plus j'y pense — ta chair divine et ton corps furent foulés aux pieds. »

« Tes vierges sacrées furent traînées par les cheveux pour mille violences; c'est peu que les cadavres fussent laissés en pâture aux bêtes et aux oiseaux de proie, mais n'est-il pas plus affreux que les morts, avant l'heure dernière, avant le son de la trompette fatale, aient été tirés de leurs tombeaux ? »

« Mes yeux infortunés l'ont vu en beaucoup de lieux pour leur supplice : les scélérats ne laissèrent pas même la paix aux sépulcres, afin d'y trouver des trésors. Ah ! Tibre cruel qui l'as supporté ! et toi, Soleil, qui vis cet horrible travail, comment n'as-tu pas fui vers l'horizon, retournant à ton point de départ[1] ? »

Quoiqu'il eût bonne envie de rire et de prendre gaiement la vie, Berni, s'il fallait en croire quelques-uns de ses biographes, l'aurait perdue de la manière la plus sinistre. Revenu à Florence, où il avait un petit canonicat, il était dans la confidence des deux princes de Médicis, Alexandre qui régnait, et Hippolyte qui était jaloux de cette autorité. Tous les deux lui proposèrent, dit-on, le même crime : chacun des cousins lui demanda de présenter le poison à son cousin, et comme il reçut une de ces confidences avec horreur, il fut lui-même prudemment empoisonné. Mais Mazzuchelli a fait remarquer bien à propos qu'Hippolyte ne pouvait avoir tué Berni, étant mort une année

1. *Orlando innamorato*, ch. XIV, st. 23-27.

avant lui (1535) ; et qu'Alexandre ne pouvait avoir proposé au poëte le forfait dont on l'accuse, puisque la mort de son cousin l'avait affranchi de toute crainte de ce côté. D'un drame si noir il ne reste que le contraste significatif de tant de joyeuseté dans la poésie de cette époque et de tant de crimes vrais ou fictifs dans la vie réelle.

Voltaire, dans son *Essai sur la poésie épique*, après avoir fort bien jugé Trissin, s'aperçoit qu'il n'a parlé que de ses défauts, et qu'on pourrait s'étonner de la place qu'il lui donne parmi les auteurs d'épopées modernes. Pour lui trouver des qualités, il rappelle que cet écrivain fut le premier qui en Europe fit un poëme épique régulier et sensé, quoique faible, et secoua le joug de la rime ; que seul entre les poëtes italiens il ne chercha ni les jeux de mots ni les pointes. Cette dernière louange manque de justesse, s'il est vrai que les pointes, jusqu'à la *Jérusalem délivrée*, sont du domaine exclusif de la poésie lyrique amoureuse. Ni Dante, ni Arioste [1] ne pratiquent les jeux de mots et ce que nous appelons *concetti*, fort improprement, puisque ce mot signifie *pensées*. Quant aux autres louanges accordées par Voltaire à Trissin, elles exigent quelques mots d'explication.

Ce n'est pas un talent, c'est à peine un mérite de bâtir un poëme régulier et sensé ; nous pensons avec Carrer que l'*Italie délivrée des Goths*, abondante en mots techniques, parfaitement fidèle aux règles d'Aristote, érudite et raisonnable sans doute, parvint quelque temps à la réputation dans les écoles de critique pédantesque [2]. Cette longue et savante épopée de collége naquit de la lutte des humanistes trop dédaigneux et des admirateurs d'Arioste trop mon-

1. A peine en trouve-t-on des traces dans certaines élégies de Bradamante, et il ne faut pas oublier que le *Roland furieux* appartient à un genre mixte où l'auteur peut accorder quelque chose à son caprice. En général nous avons puisé cette prévention française contre les *concetti* italiens dans les poëtes du dix-septième siècle de ce pays. On juge longtemps une littérature d'après l'époque où l'on est entré en relation intime avec elle.

2. *Prose di Luigi Carrer*, t. I, p. 248.

dains. Au reste, les romans chevaleresques ne se lavèrent jamais de leur tache originelle qui était la popularité : le génie de l'auteur du *Roland furieux* ne parvint pas à l'effacer, et l'on voit le critique Giraldi Cinthio occupé à le défendre contre les partisans des règles et du poëme de Trissin. Mais l'Italie attendit jusqu'à Tasse pour avoir une épopée dans les règles classiques : la renommée de l'*Italia liberata* s'éclipsa comme une aurore bien incertaine, qui fut absorbée, ainsi que le dit Voltaire à merveille, dans le grand jour qu'apporta l'auteur de la *Jérusalem délivrée*.

Reste l'autre éloge qu'il accorde au poëte italien pour avoir secoué le joug de la rime. Le fait ne peut être contesté, bien que la louange demeure douteuse. Est-ce avoir secoué un joug que de ne pas sortir victorieux de la lutte? L'épopée de Trissin est en vers non rimés, mais la langue devait attendre quelques années encore pour avoir du poëte Caro, d'un traducteur, son véritable vers *sciolto*, digne du poëme épique, comme la langue anglaise, même après Shakespeare, ne put se flatter d'avoir son *blank verse* au niveau de ce genre héroïque et grand que le jour où elle en fut dotée par Milton. Trissin chassa de son vers la rime, mais non la prose. C'était un esprit hardi, entreprenant ; tout le prouve, sa tentative de lutter contre le privilége de la langue florentine [1], comme celle d'écrire une épopée ; il ne réussit que dans le projet de donner à l'Italie la tragédie. Nul écrivain n'était plus lettré que lui : il connaissait Homère et le goûtait ; Voltaire montre assez comment il l'imitait. Il ressemble à la jument de Roland qui a toutes les qualités sauf la vie : Trissin n'est absolument pas poëte.

Poésie lyrique ; Bembo ; Molza.

Le *Rimario* de Pétrarque, ou dictionnaire de ses rimes, exerça, au XVI[e] siècle, une tyrannique autorité ; et de cet usage de vérifier une rime, une expression, dans l'amant de Laure, naquit l'habitude servile de célébrer dans

1. *Il Castellano,* dialogue sur la langue.

les mêmes mots celles dont la beauté avait succédé à la célèbre Avignonnaise; car les Italiens ne prirent guère la lyre, durant deux ou trois siècles, que pour chanter l'amour. Telle est l'origine du *pétrarquisme*. Dans notre langue ce mot comprend les idées amoureuses et philosophiques mises à la mode par les poëtes italiens: chez eux il désigne l'imitation plus que fidèle du grand écrivain. Les *pétrarquistes*, qui ont fleuri surtout dans la première partie du XVIe siècle, ne sont que les imitateurs de la versification de Pétrarque. Ce qui rend cette distinction utile en même temps qu'évidente, c'est que les poëtes amoureux qui ont secoué le joug de cette école, les Della Casa, les Tasse, les Angelo di Costanzo, sont tout aussi pleins de philosophie platonique et d'amour pur que leurs superstitieux devanciers : ils changèrent la forme, non la pensée. Ce fait peu observé dans notre pays fait l'unique intérêt d'une école poétique amoureuse parfaitement morte et bien digne de la poussière où elle repose. Parmi les causes qui mirent en honneur cette laborieuse servilité, il faut compter l'oubli des grandes pensées, l'écart devenu plus grand tous les jours entre le but de plaire et celui d'instruire, enfin la réaction générale contre certaines pensées amoureuses plus simples, plus naturelles, mais provenant des provinces éloignées du centre du langage, telles que la Lombardie. En effet, la faveur assez grande accordée à Tebaldeo, qui n'avait ni respiré l'air de la Toscane, ni bu l'eau du doux Arno, fut suivie d'un retour naturel et très-prononcé vers le maître de toute poésie amoureuse. L'intérêt de la langue conspira certainement avec la mollesse des esprits pour déterminer l'Italie à pétrarquiser d'un bout à l'autre de la péninsule. C'était la première, ce ne fut pas la dernière fois que le besoin de la correction donna au chantre de Laure l'autorité absolue sur l'idiome national.

Rien ne prouve mieux la vérité de ce jugement que le nom de Bembo, qui se mit à la tête et des pétrarquistes et des partisans de la langue toscane. Vénitien de haute naissance, humaniste de premier ordre, courtisan de Guidubaldo, duc d'Urbin, ami des Médicis, passant ensuite de

la société brillante et mondaine d'Urbin à la cour ecclésiastique et savante de Rome, Pietro Bembo devint secrétaire de Léon X de concurrence avec un érudit plus autorisé encore, Jacques Sadolet. Jamais les oracles du Vatican ne s'exprimèrent en un latin plus élégant; ces deux beaux esprits y apportèrent les mêmes scrupules de classique orthodoxie que l'on peut ressentir dans la religion. Ce que Bembo était dans la pratique des humanités savantes il le fut dans les vers et dans la prose de l'Italie moderne, regardant les deux idiomes comme immuables et fixés l'un sous le règne d'Auguste, l'autre au temps des *trecentisti*, et ne voyant de salut littéraire que dans l'imitation de Pétrarque et de Boccace pour les lettrés en langue vulgaire, de Virgile et de Cicéron pour les latinistes.

Une lettre de Bembo montre d'une manière piquante à quel point est porté son culte pour Pétrarque. Il écrit à un ami qu'il cherche depuis quarante ans passés le sens de deux sonnets du maître, et que la nuit précédente il l'a trouvé : *eureka!* il est si joyeux qu'il se serait hâté, en se levant, de courir chez son ami, s'il n'avait été retenu chez lui par un fâcheux rhume; il est si respectueux qu'il ne conçoit pas même l'idée de faire un reproche à Pétrarque pour avoir écrit deux sonnets qu'il faut quarante ans pour comprendre [1]. Nous avons expliqué comment il se fait que la poésie lyrique fut soumise trente ans à ce régime de n'admettre d'autres idées et d'autres mots que ceux de Pétrarque; on ne s'étonnera pas que cette école, et en particulier son chef Bembo, excelle dans l'art de bien placer les expressions; c'est le dernier mot de leur poésie. Un vers de Boileau exprime tout le mérite de cet écrivain qui

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.

Mais Malherbe, à qui cet éloge est donné, tirait ses mots de sa propre pensée et de son âme : les vers de Bembo et des pétrarquistes sont un travail de patience; on pourrait leur adresser les mêmes compliments que Scévola, ou plu-

1. *Lettere precettive*, publiées par M. Fanfani, Florence, 1855.

tôt Lucile qui le fait parler, adresse ironiquement à Albucius, un Bembo du temps du vieux satirique romain : « O les mots bien rangés! Autant de petites pierres réunies dans une mosaïque ou dans une marqueterie[1] ! » Plus ou moins de bonheur dans le métier de dissimuler une infinité de petits larcins faisait une différence dans le mérite : attraper le secret pour cacher un effort continuel était presque du talent; il ne faut pas parler du ton naturel qu'il était impossible d'atteindre[2].

Si quelqu'un de ces pétrarquistes fait parfois illusion grâce à une aisance qui n'est pas d'emprunt, c'est Molza. Il est surtout versificateur comme tous les lyriques de son temps; il manque absolument d'originalité dans la composition, mais le détail est souvent poétique et le vers a quelquefois l'essor et le coup d'aile : poëte incomplet, insuffisant, il s'est mis dans l'ornière commune; et pourtant il a retrouvé par moments la fraîcheur de Pétrarque. Nous ferions à lui seul la concession qu'un critique, très-sévère d'ailleurs pour les pétrarquistes et très-compétent, accorde à cette école : « Si le goût consistait dans les sons, il n'y en aurait pas de plus pur ; la douce haleine de cette poésie délicate se perdit dans la versification outrée qui suivit[3]. »

François-Marie Molza (1489-1544), noble modenais, fit en quelque sorte de sa vie l'antithèse perpétuelle de ses poésies lyriques. Non-seulement il fut toujours occupé d'amours peu platoniques, mais une bonne partie de ses poésies les plus quintessenciées avaient pour objet des beautés fort vulgaires et très-peu dignes d'un pur hommage. Le platonisme de Pétrarque devait aboutir ainsi, nous ne disons pas finir, puisqu'il prolongea sa vie opiniâtre et fort languissante durant deux siècles encore. Après toutes sortes d'aventures, après avoir chanté des princesses et des femmes méprisées, toujours sur le même ton de l'adoration, après

1. Cicéron, *Orator*, chap. XLIV.

2. Voy. dans Baretti un exemple du peu de naturel que présentent les sonnets de Bembo, n° 25, t. III, p. 128.

3. Tommaseo, commentaire aux *Lettres critiques* de Barbieri, à la suite de ces lettres. Padoue, 1824.

avoir beaucoup fait pour ruiner sa famille, Molza, qui n'était pas méchant, laissa la réputation d'un poëte qui avait excellé dans les vers latins comme dans les vers italiens, d'un très-bon helléniste et même d'un hébraïsant, d'un ami qui était chéri par des princes et des cardinaux comme par les écrivains les plus célèbres de son temps, d'un homme d'esprit et d'un libertin. Il fit partie à Rome de la société des *Vignerons*, joyeux compères comme lui et Berni, mais aussi de l'Académie de la Vertu, ce qui ne doit pas surprendre le lecteur s'il songe que le mot italien *virtù* ne s'appplique pas moins au talent qu'aux mœurs. Pétrarque se mourait dans ses vers avec une figure qui annonçait la bonne santé; Molza se meurt également d'amour dans ses poésies lyriques, mais ses jours furent, en effet, tranchés par la mort la moins poétique et la moins honnête.

Molza s'est rendu célèbre par des sonnets, des *canzoni* sur l'amour, un petit poëme intitulé *la Ninfa Tiberina*, des *capitoli* ou compositions bernesques, tels que son éloge de la salade : il serait à désirer pour sa bonne renommée qu'il se fût contenté, en ce dernier genre, de demeurer au moins frivole; mais il a voulu en ceci se montrer conforme à son genre de vie autant qu'il s'en éloigne dans ses poésies pétrarquesques. Trois ou quatre dames pour lesquelles il a écrit ses vers amoureux n'ont pas toutes laissé une bonne réputation. Une entre autres, l'Espagnole Beatrice, qu'il a célébrée en latin et en italien, ressemble peu à celle de Dante, s'il en faut croire le trop fameux Arétin qui s'y connaissait. Cependant elle a eu l'honneur d'être comparée à cette personne glorieuse entre toutes celles que les vers ont immortalisées. Cette comparaison a été faite par une femme poëte, Vittoria Colonna, dans une petite pièce adressée à Molza, ce qui prouve en premier lieu que la marquise de Pescara a été dupe des inspirations d'un confrère, en second lieu, que cette habitude italienne de correspondre en rimes et de se plaire en des échanges de sonnets est un abus bien fait pour tromper les contemporains et la postérité.

Nous demandons la permission de ne pas citer de sonnets de Molza, bien qu'il soit le plus artiste entre les versificateurs lyriques de ce temps. Nous n'avons pas plus de motifs pour extraire des morceaux de sa *Nymphe du Tibre*, quoiqu'elle soit, aux yeux des critiques arcadiens du XVIIIᵉ siècle, un joyau de la poésie italienne : quelques stances parfaites çà et là, des lieux communs pastoraux heureusement dessinés, tels qu'une coupe de bois avec des sujets en saillie, une imitation gracieuse mais trop constante de Virgile et encore plus de Sannazar, tout cela ne rachète pas une composition confuse et assez commune. Contentons-nous de citer le nom de la très-belle dame romaine, Faustine Mancini, en l'honneur de qui le poëte s'est fait ici berger à l'âge de quarante-huit ans. Sannazar, au moins, était jeune et avait préservé son cœur et son nom quand il ouvrait cette voie, trop suivie depuis, de chanter toutes les amours sur la *sampogna* (musette). Que cet instrument résonne entre les mains des puristes de l'école de Pétrarque ou des audacieux de l'école de Marini, le Parnasse italien a trop retenti durant des siècles de ses accents monotones.

Vittoria Colonna et Michel-Ange.

Si jamais la beauté pure d'une vie sans tache a pu ajouter quelque chose à la réputation littéraire, cela est vrai sans doute de Vittoria Colonna, illustre dame romaine, fille de Fabrice Colonna, grand connétable du royaume de Naples, et petite-fille par sa mère d'un duc d'Urbin. La renommée de l'amour conjugal dont elle fut l'héroïne, attire, on n'en peut douter, des admirateurs tout prêts à ses poésies ; et ceux-ci sortent de la lecture de ces vers avec une admiration plus grande, je crois, pour la femme que pour l'auteur : voilà sans préjugé l'impression dernière que laisse dans l'esprit celle qui a été appelée « la Sapho italienne ». Ce nom n'est guère plus justifié par la nature du talent que par l'inviolable vertu de Vittoria Colonna. Il ne conviendrait pas d'y chercher la flamme dont parle Ho-

race[1], mais l'amour constant, mélancolique et doux d'une veuve fidèle, un feu sacré entretenu avec zèle et que la bienséance n'oblige plus de cacher. La puissance de l'exemple et sa situation même entraînaient Vittoria dans la voie des pétrarquistes, elle en a toutes les allures, et suivant la fine observation d'un critique, il faut que son amour ait été bien sincère pour percer encore à travers le voile de l'imitation[2].

« A peine mes esprits, dit-elle, étaient en possession de la vie, quand mon cœur repoussa tout autre objet, et je ne vis que la belle figure céleste aux rayons de laquelle j'ai toujours été nourrie. »

Elle avait quatre ans quand elle fut promise à Ferdinand-François d'Avalos, marquis de Pescara, aussi jeune qu'elle. Elle le perdit à trente-cinq ans des suites des blessures qu'il avait reçues à la bataille de Pavie, où il commandait l'armée impériale contre le roi François I[er].

« Si sa vie fut la nourriture de ma faible vie, aussi pour lui étais-je née ; à lui j'appartenais ; il m'avait prise pour lui : ne devais-je pas mourir pour lui ? »

Il vécut assez pour refuser la couronne de Naples, sur les conseils de sa femme : tout à coup on annonce à celle-ci que le marquis est en danger à Milan ; elle part de Rome, et sur la route, à Viterbe, elle reçoit la nouvelle de sa mort.

« Hélas ! je ne fus pas auprès de toi au départ, et sans toi je n'ai de force que pour ne pouvoir ni vivre ni mourir. »

Dans une *canzone* qui fut regardée, l'on ne sait pourquoi, par quelques-uns comme sortie de la plume d'Arioste, des

1. Spirat adhuc amor
Vivuntque commissi calores
Æoliae fidibus puellae.

Le nom de Sapho convient mieux à Gaspara Stampa, dont la passion malheureuse pour Collalto est célèbre : elle ne se jeta point cependant du promontoire de Leucade, et ses poésies prouvent qu'elle accepta des consolations.

2. Tommaseo, *Dizionario estetico*, t. I, p. 80.

accents naturels et vrais se font passage à travers les emprunts et les souvenirs.

« C'est moi, oui, c'est bien moi! Vois comme la douleur cruelle m'a changée, à ce point que la voix peut à peine me faire reconnaître. Hélas! avec toi s'est évanoui de mes joues, de mes yeux, de ma chevelure, ce que tu appelais du nom de beauté, et dont j'allais toute fière, croyant ce que tu en disais, puisque j'étais pour toi d'un tel prix. Que cette beauté soit disparue, qu'elle ne doive plus jamais revenir, peu me soucie, puisque toi à qui seul j'en voulais accorder la joie, tu me manques. Je ne veux pas, si je ne puis te rejoindre, que ce bien ou tout autre en soit un pour moi. »

Mais c'est là un éclair de la nature qui se fait jour à travers la forme convenue. Les fragments que nous venons de citer suffisent pour montrer comment la femme poëte la plus célèbre de l'Italie a laissé quelquefois parler son cœur; on y peut deviner aussi comment son *canzoniere* est le plus souvent une contre-épreuve de celui de Pétrarque, et de quelle manière elle a fait servir pour retracer la chère physionomie d'un mari qui n'est plus, les images trouvées pour diviniser la beauté d'une maîtresse idéale.

Les vers de la noble veuve lui valurent un grand artiste pour adorateur et à la littérature un poëte de plus. Michel-Ange Buonarroti écrivit à la marquise, et Vittoria lui répondit; ce commerce poursuivi en vers inspirés de Pétrarque, amoureux d'un côté, recherches et subtils de l'autre, donna naissance à l'une de ces passions poétiques dont la littérature italienne est remplie. On aurait tort de donner de fausses proportions à un amour qui n'est qu'un hommage passionné d'un homme de cinquante et un ans à une grande dame de trente-cinq, et qui se maintint vingt-deux années dans les mêmes termes, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Vittoria Colonna en 1547. Un autre préjugé dont il faudrait se garder, c'est de prendre Michel-Ange pour un grand poëte parce qu'il a peint le *Jugement dernier*, créé les figures de la Nuit et du Sommeil, et bâti le dôme de Saint-Pierre. Ici nous voyons un effet analogue à celui

de tout à l'heure; le grand artiste attire à l'écrivain des admirateurs; mais si ces derniers sont sur leurs gardes, le poëte les renvoie, ou à peu près, au grand artiste. En effet, ce qu'il y a de plus intéressant dans les vers de Michel-Ange, ce sont les idées que ce grand homme a tirées de son art; seulement il les rattache un peu confusément à son amour pour Vittoria. Tel est le premier quatrain de son premier sonnet :

« L'artiste supérieur ne forme aucune conception qu'un marbre ne renferme sous ses replis; et à cette conception seule arrive la main obéissant à la pensée. »

Ailleurs et surtout dans ses madrigaux — car Michel-Ange réussit mieux dans les pièces très-courtes — il exprime non sans bonheur l'idée de la beauté éternelle qui dans la sculpture et la peinture lui sert de miroir et de flambeau; il se compare lui-même à un marbre dont sa dame est seule capable de faire sauter la lourde écorce pour en faire jaillir la figure épurée. Compliments et hommages de statuaire! Confidences de la pensée intime du grand artiste! Il intéresse également lorsqu'il parle en beaux vers de Dante et de la triste récompense que celui-ci reçut de sa patrie : avec une telle *vertu*, c'est-à-dire une telle gloire, il accepterait l'âpre exil. Cette admiration pour le glorieux poëte sied bien au peintre immortel qui a fait de la *Divine Comédie* le plus saisissant commentaire dans son *Jugement dernier*. Elle est sans doute la cause des transports où se jettent les partisans outrés de l'adorateur de Vittoria. Dante, son souvenir, ses vers même et ses expressions, règnent souvent dans les pages de Michel-Ange.

Il ne fait pourtant pas exception parmi les lyriques du temps, et le fier sculpteur pétrarquise comme les autres : l'amant de Vittoria fait tout autant d'efforts pour marcher sur les traces de l'amant de Laure; seulement ces efforts sont visibles. La langue poétique italienne résiste plus à sa main que le marbre de Carrare. Nous en avons la preuve matérielle dans des manuscrits de ses sonnets, refaits et raturés jusqu'à huit fois, sans être parvenus à cette « grâce infinie d'élégance et de passion » qu'un critique illustre y

croit apercevoir[1]. « Je puis dire, écrit Blaise de Vigenère, avoir vu Michel-Ange, bien qu'âgé de plus de soixante ans et non encore des plus robustes, abattre plus d'écailles d'un très-dur marbre en un quart d'heure que trois jeunes tailleurs de pierre n'eussent pu faire en trois ou quatre, chose presque incroyable à qui ne l'aurait vu ; et il y allait d'une telle impétuosité et force, que je pensais que tout l'ouvrage dût aller en pièces[2]. » En poésie il n'a rien qui ressemble à ces admirables fureurs. Le marbre tremblait devant lui ; ici c'est sa main qui tremble et qui repasse sur le trait qu'elle a dessiné sans pouvoir l'amener à la perfection. Michel-Ange touchait à la vieillesse quand il se mit à ciseler des sonnets. Quoiqu'il eût passé l'âge des amours et des vers, la tendre et respectueuse amitié qui l'unit à la marquise de Pescara a laissé dans les imaginations un souvenir poétique, et leurs deux noms resteront unis dans la postérité.

Alamanni ; Bucellai ; Guidiccioni.

Michel-Ange était un patriote. En 1529, lorsque commença le siége de Florence où devait périr le dernier reste de liberté italienne, il était accouru pour prendre sa part de la lutte et du danger. Luigi Alamanni, plus jeune que lui de vingt et un ans, fut mêlé aux mêmes événements et servit également jusqu'à la fin la cause de la république. Cependant il souffrit autant des vicissitudes de la fortune que de sa fidélité à son drapeau. Entraîné par une aventure fâcheuse dans les rangs des ennemis des Médicis, il

1. M. Villemain, à qui nous empruntons les trois lignes de traduction citées plus haut, montre une sorte d'enthousiasme pour Michel-Ange poëte, en deux pages brillantes qu'on fera bien de lire. Je crains qu'il n'ait été un peu gagné par le zèle ardent de M. Biagioli, éditeur à Paris des poésies du grand sculpteur, et fervent *dantophile*. Voy. Villemain, Choix d'études sur la littérature contemporaine, *Florence et ses vicissitudes*. — Voy. pour l'état des manuscrits, *Romanische Studien*, Halle, 1871, Heft I zu italienischen Dichtern, une étude de M. Karl Witte.

2. *Michel-Ange poëte*, par M. Lannau-Rolland. Paris, 1860, p. 135.

trempa dans la célèbre conspiration des jardins Rucellai. Cette résidence fameuse que l'on voit encore aujourd'hui sur la rive droite de l'Arno, non loin de la porte de Prato, est devenue une promenade publique à l'entrée de laquelle on lit l'inscription à moitié latine de *Orti Oricellai*. Là se réunissaient les successeurs de l'ancienne académie platonicienne de Laurent le Magnifique et de Marsile Ficin, appartenant aux premières familles de Florence : ils étaient républicains sans avoir donné leur appui au gouvernement de Savonarole; ils voyaient dans les Médicis des rivaux trop heureux non moins que des tyrans pour la liberté publique. Une ruse perfide mit le cardinal Jules de Médicis en possession de leur secret : il s'agissait de se défaire de lui par l'assassinat et de rétablir un gouvernement sinon populaire au moins plus large[1]. Alamanni, qui se trouvait dans une villa près de Figline, fut averti à temps, et, grâce à cette absence, put traverser l'Apennin (1522). Alors commença pour lui une vie d'aventures et un exil à peine interrompu qui dura trente-trois ans. Pendant la révolte de Florence, il fut de ceux qui voulaient traiter avec l'empereur Charles-Quint, souverain arbitre de l'Italie. Après la fin de cette guerre, il ne fut pas condamné à mort, mais à l'exil : les Médicis ne le traitaient ni en ennemi mortel ni en citoyen inoffensif; il eut contre lui ses amis aussi bien que ses adversaires.

« L'homme tombé au bas de la roue qui écrase les bons et relève les méchants, il n'y a pas d'animal si méprisable qui ne le frappe; »

« Et tel que dans ton cœur tu tenais pour un parent où pour un fidèle ami est souvent le premier qui t'accable. »

C'est ainsi que dans une satire il donne libre cours à ses griefs. Un autre motif irrita ses compatriotes contre le malheureux naufragé des révolutions. Il servit constamment le roi de France et loua notre pays au détriment de

1. On appelait *governo largo* le gouvernement où le pouvoir était partagé entre des personnes plus ou moins nombreuses, et *governo stretto*, celui où il était le privilége d'un petit nombre et surtout le gouvernement absolu. Voy. Guichardin, *del Reggimento di Firenze*.

l'Italie qui le repoussait. Nous voyons commencer avec lui l'exode lamentable des poëtes italiens qui, depuis le moment où leur patrie subit le joug étranger jusqu'au jour où elle s'est vue affranchie, portèrent avec eux en exil leur bagage d'invectives et d'éloges, tournant les unes contre les auteurs de leurs souffrances et offrant les autres aux protecteurs de leur vie errante. Il n'est pas surprenant que la haine des Espagnols soit devenue dans le cœur d'Alamanni un véritable amour pour les Français. Ses concitoyens eurent grand tort de lui en garder rancune, comme le fait entendre le satirique Boccalini[1]. Il n'est pas vrai d'ailleurs, comme le prétend ce dernier, qu'au bout de vingt jours le Florentin eut assez de la France et fuit la terre qui lui donnait l'hospitalité. Alamanni fut tour à tour maître d'hôtel de la dauphine Catherine de Médicis, et, après un séjour de trois ans en Italie, de 1537 à 1540, employé par le roi de France comme ambassadeur, pourvu de bénéfices, décoré de l'ordre de Saint-Michel, et récompensé même dans son fils qui fut successivement évêque de Bazas et de Mâcon. Il mourut à Amboise en 1556, étant à la suite de la cour et recevant de Henri II les mêmes marques d'amitié dont l'avait comblé François Ier.

Le *Giron le Courtois* d'Alamanni n'est qu'une imitation élégante de notre vieux roman sur ce sujet. Dans son épopée de l'*Avarchide*, conçue à l'intention de célébrer les origines royales de ses maîtres, il a exécuté comme Trissin son ami, plus que Trissin même, le projet de copier pas à pas Homère : il a échoué en proportion même de cette fidélité. Le vrai titre d'Alamanni, l'œuvre qui le met entre les premiers des poëtes du second rang, est la *Coltivazione*, poëme didactique en six livres. S'il est vrai qu'on puisse trouver dans les *Géorgiques* de Virgile de bonnes leçons d'agriculture, Alamanni partage ce mérite avec lui. Un écrivain qui prétend enseigner en vers ce qui s'apprend parfaitement en prose doit sans doute ambitionner un éloge de ce genre ; les qualités du style et la variété des épisodes

1. *Ragguagli di Parnasso,* Centuria II^{a}. Ragguaglio 19.

ne suffisent pas. Sans mettre Alamanni au rang des Virgile et des Lucrèce, il a quelque chose d'antique dans ses descriptions animées, dans ses peintures magistrales; un sentiment vrai circule à travers ses tableaux de la vie rurale, il fait aimer ces champs, ces bois, ces rivières de la patrie natale, ces cultures italiennes du milieu desquelles il a été arraché par une odieuse confiscation. Il y a là un regret touchant du patrimoine héréditaire, un écho sincère des douleurs du poëte de Mantoue, *Barbarus has segetes*....

On cite ordinairement dans cet ouvrage l'éloge de François Ier, la description du cheval, la page sur Fontainebleau; nous préférons encore à tout cela le morceau sur la déchéance des races et des contrées :

« Qu'on se garde de penser que l'air et le ciel soient la seule cause qui imprime aux âmes leurs qualités! Si cela était, la terre honorée qui est sous le ciel attique, l'antique Sparte, le golfe corinthien, Messine et Argos et mille autres encore, qui furent des lieux si beaux, ne seraient pas aujourd'hui avec cet abaissement, avec cette douleur, avec cet opprobre infini, enchaînés sous le joug tartare depuis tant d'années. Et dans l'illustre nid où ces grands Scipion, ces Camille, ces Brutus, virent le jour et furent si tendrement amoureux de leur berceau, on n'aurait pas vu l'homme impitoyable d'Arpinum, et César et Sylla ensanglanter le sanctuaire des lois et mettre sous leur genou, couverte de plaies, chargée de mille chaînes, leur mère, la belle patrie dont ils étaient les enfants. Et mon beau pays toscan qui avait en si grande estime la justice et l'honneur ne serait pas dans cette condition que celui-là paraisse le meilleur qui le plus s'engraisse du sang des citoyens, qui met dehors le plus de veuves affligées, le plus d'enfants orphelins, privés de tous leurs biens, nus et pleurant. Et toute l'Italie enfin, qui fut le modèle de l'intacte vertu, ne serait pas aujourd'hui remplie de tyrans cruels, d'hommes cherchant des moyens nouveaux de s'agrandir au moyen de la servitude; et il ne leur suffit pas du poids dont ils la chargent : ils soudoient l'Ibère et le Germain pour la mieux accabler.... »

Le nom d'Alamanni, dans l'histoire de la littérature, est généralement accompagné de celui de Giovanni Rucellai, un autre classique du genre didactique, auteur d'un poëme intitulé *le Api*, *les Abeilles*, que la pureté florentine du langage ne défend en aucune sorte de la froideur. Son vers sans rime, *verso sciolto*, est encore assez loin de l'harmonie et de la variété qui seules, à défaut de la consonnance régulière, rappellent qu'on lit de la poésie. Le mérite d'avoir créé cette espèce de rhythme, disputé entre Rucellai, Trissin et Alamanni, appartient plutôt à celui-ci, parce que le premier il n'en a pas fait un refuge pour la paresse de l'écrivain, *la poltroneria dello verso sciolto*, dit Baretti. La variété y manque encore : l'auteur de la *Coltivazione* ménage presque toujours une césure après la sixième syllabe ; il a su du moins le rendre harmonieux. Rucellai parle des études de dissection qu'il a faites sur les abeilles, du miroir grossissant avec lequel il observe leurs petits membres ; toute cette anatomie n'a réussi, paraît-il, qu'à lui cacher les armes que possèdent les abeilles et à lui en montrer qu'elles ne possèdent pas. Malgré sa gracieuse élégance et d'agréables imitations de Virgile, il faut avouer que ses critiques les mieux avisés sont ceux qui s'inscrivent contre la trop grande réputation qui lui a été faite. Rucellai manqua deux fois la pourpre de cardinal, la première, parce que son cousin Léon X vint à mourir, la seconde parce qu'il mourut lui-même (1526). Ces deux contretemps l'ont fait placer dans la liste des lettrés malheureux par Valerianus Pierus [1]. Il semble que le succès un peu trop grand de son poëme aurait dû tout au moins l'en exclure.

Le plus respectable des pétrarquistes est assurément Guidiccioni : c'est un classique du sonnet et il ne parle jamais d'amour. La seule femme dont il soit fait mention dans son recueil est une belle Florentine qui est à Rome et qu'il rappelle dans sa patrie. Évêque et employé dans des ambassades difficiles ou dans des gouvernements importants par le pape Paul III, il n'imita l'amant de Laure

1. *De Infelicitate litteratorum*, lib. II.

que dans ses compositions patriotiques. Les invasions étrangères et les malheurs de l'Italie font le sujet habituel de ses compositions; mais son patriotisme n'ose le plus souvent s'exprimer que dans des paroles et des rimes tirées de Pétrarque. Il semble qu'il n'ose s'indigner qu'avec la permission du maître, et l'on ne sait s'il aurait maudit les barbares s'il n'en avait trouvé l'exemple dans le *Canzoniere*. C'est un thème fréquent dans les lyriques italiens que les invectives sur l'abaissement de l'Italie; mais de Pétrarque il faut sauter jusqu'à Filicaja pour trouver une colère éloquente où il n'entre rien de convenu.

CHAPITRE XII.

LE THÉATRE ITALIEN AVANT 153[1].

Les *Rappresentazioni*. — La tragédie. — La comédie d'Arioste. — La comédie florentine. — Autres comiques toscans.

Les Rappresentazioni.

L'Italie eut ses mystères comme les autres pays d'Europe, et comme eux elle les vit représenter par des confréries qui recevaient le nom de *confraternite* et se composaient de jeunes gens. Les nombreux monuments qui en restent datent du XVe siècle et sont tirés tantôt de l'Ancien Testament, tantôt du Nouveau, et le plus souvent des Vies des saints. Désignés simplement par le mot de *rappresentazioni*, représentations, ils demeurent ensevelis dans la poussière des bibliothèques, et le palais Pitti en renferme une collection considérable que Mr Giudici a fait connaître par quelques extraits[1]. S'il n'en existe pas d'antérieurs au siècle de Laurent le Magnifique, l'Italie présenterait ce phénomène singulier d'un essai de compo-

1. *Storia della letteratura italiana*, t. I, p. 354 et suiv.

sition dramatique destiné aux lettrés plus de cent ans avant les premières tentatives de représentation populaire : nous voulons parler de l'*Ezzelino* écrit en latin par l'avocat, homme d'État et homme de guerre, contemporain de Dante, Albertino Mussato, de Padoue. Cette œuvre, beaucoup plus rapprochée de Sénèque par le style que par la composition, ne rentre pas dans le cadre de ce travail, et, jusqu'à la découverte de drames religieux antérieurs au siècle de Laurent, il faut bien croire que les débuts de l'art dramatique italien n'ont pas devancé d'un très-grand nombre d'années la naissance de la tragédie et de la comédie classique. La nécessité d'amuser le peuple favorisa le développement de ces mystères italiens : on y sent la main des Médicis, et le désir d'introduire les inventions populaires dans la littérature théâtrale. Le nom même de ces ouvrages n'avait rien que de profane. Quand ils ne sont pas appelés représentations, on les désigne du nom de fêtes, *feste*. Machiavel raconte qu'en 1466, comme les esprits étaient agités et la ville dans l'attente de quelque conspiration, Pierre de Médicis donna un tournoi et une solennité dramatique. « Les peuples désœuvrés sont un instrument pour qui veut opérer des changements politiques. Afin d'ôter ce loisir, et donner quelque chose à penser aux gens, en détournant leurs idées des affaires de l'État, comme il y avait un an que Cosme était mort, on prit occasion de la circonstance qui permettait d'égayer la ville, et l'on ordonna deux fêtes très-solennelles L'une d'elles représentait les trois Mages venant de l'Orient guidés par l'étoile qui annonçait la nativité du Christ. Elle fut si pompeuse et si magnifique que, pour la disposer et la célébrer, elle tint la ville plusieurs mois occupée[1]. »

Une grande liberté de composition, des espaces de vingt ou vingt-cinq ans compris dans l'action, tout le cycle de la vie d'un saint et de ce qui s'y rattache, la poésie, la musique, tous les arts de la décoration appelés au secours de l'œuvre, tels sont les caractères de ces *rappresentazioni*.

1. *Istorie fiorentine*, liv. VII, chap. XII.

Un ange chantant et s'accompagnant de la harpe annonce le sujet; un autre achève la fête et renvoie le public avec des paroles pieuses. Beaucoup de miracles s'accomplissent; des martyres sont représentés sur la scène; parfois des coups de théâtre difficiles à montrer avec vraisemblance, tels que la décollation d'un saint, pour laquelle l'auteur de l'ouvrage explique les moyens employés afin de respecter l'illusion. Le plus souvent la forme poétique mise en usage est l'*ottava rima* qui prouve par la lenteur de son allure quelle place était faite au goût littéraire et combien il importait surtout de plaire à l'oreille des auditeurs. D'autres fois les vers sont rimés deux à deux, et il se trouve que le poëte y a recours dans les situations où l'intérêt et quelquefois la satire tiennent le premier rang.

Une de ces compositions se lit dans les œuvres publiées de Lorenzo, et donne lieu à plus d'une observation curieuse. Parmi les miracles et les visions qui remplissent cet ouvrage de l'auteur des *Chants carnavalesques*, on remarque la Sainte Vierge évoquant de sa tombe le martyr saint Mercure pour donner la mort à Julien l'Apostat : ce martyr est peut-être de l'invention de l'auteur aussi bien que la commission qui lui est confiée. Lorenzo a soin de mettre dans la bouche de Constantin et même de l'Apostat les meilleures maximes de gouvernement : « Un prince, dit-il, doit vivre pour ses concitoyens, veiller pour qu'ils dorment en paix, et être le serviteur de ses sujets. » Il prête aux enfants de Constantin des paroles qui ne respirent que le dévouement et l'affection réciproque, et dont l'à-propos est d'autant plus visible que ses propres enfants jouaient ce drame singulier avec leurs confrères. Plus soigneux des conseils opportuns que de l'exactitude historique, Lorenzo s'arrête aux détails du matériel de guerre et de l'artillerie nécessaire pour l'attaque et la défense des places, sans négliger les précautions en vue d'empêcher l'ennemi d'enclouer les bombardes. Mais ce qu'il y a de plus surprenant et qui n'a pas été remarqué, je crois, c'est que la *rappresentazione* de Lorenzo est, sauf les détails, identique au *Gallicanus*, l'un des six petits drames de la

religieuse célèbre et peut-être fabuleuse Hroswitha. D'ailleurs rien ne diffère plus de la prose serrée et laconique de la prétendue Saxonne que les molles octaves du drame de *San Giovanni e Paolo*[1].

Les représentations dans le goût populaire mêlent à l'exhortation pieuse le roman. Celle de *Stella* est à peu près l'histoire de Geneviève de Brabant enrichie d'un miracle obtenu par la dévotion à la Vierge. La correction d'un enfant rebelle et ingrat est le sujet de celle d'*Abramo*, où l'on trouve une comédie dans une comédie, ainsi que dans l'*Illusion comique* de Corneille et dans l'*Hamlet* de Shakespeare. C'est en assistant au drame de l'expulsion d'Agar et du châtiment d'Ismaël que le rétif Antonio se corrige et promet à son père d'être envers lui, non un Ismaël, mais un Isaac respectueux et obéissant. Le père se réjouit et remercie l'entrepreneur de la fête, le chef de la confrérie sans doute, à peu près comme il arrive dans l'*Illusion comique*, et les deux pièces, quoiqu'elles diffèrent par le sujet, peuvent être considérées comme des apologies du théâtre.

Parmi les noms d'auteurs que portent ces *rappresentazioni*, on remarque surtout Feo Belcari, le plus mystique et le plus simple : il a écrit des *Vies des Saints* placées par la Crusca parmi les textes de langue. Des femmes, des religieuses même, ont travaillé avec succès à ce genre de drames, qui n'ont jamais cessé d'attirer la foule. Les jeunes gens de vingt ans en jouaient encore au XVI[e] siècle, où Giovan-Maria Cecchi, auteur comique, en composa un grand nombre, et substitua aux rimes les *versi sciolti* des œuvres savantes. Au XVII[e] siècle, un acteur poëte, An-

1. Certes Laurent n'a pas connu Hroswitha dont personne n'a fait mention avant la publication de ses œuvres par Conrad Centes (1501), et celui-ci a pu lire à la rigueur l'œuvre italienne. Mais l'apparition presque simultanée de ces deux ouvrages, leur ressemblance avec un type commun qui est la notice des deux martyrs Jean et Paul frères, dans les *Vies des Saints*, le temps même de leur publication qui est celui où, par toute l'Europe, on mettait les légendes sacrées sur la scène, voilà autant de considérations qui s'ajoutent aux arguments proposés contre l'authenticité des écrits de la religieuse.

dreini, faisait jouer à ses compagnons cette pièce religieuse d'*Adam*, devenue si célèbre à cause de quelques ressemblances avec le *Paradis perdu* de Milton.

La tragédie.

On a dit sans preuve suffisante que l'*Orphée* de Politien fut la première œuvre classique écrite pour le théâtre. Cette composition, imaginée pour fêter l'entrée d'un cardinal de la famille de Gonzague dans Mantoue et remaniée, depuis, par l auteur, n'est qu'une transition du sacré au profane et des pièces populaires à la tragédie classique; elle renferme le cycle entier de la vie d'Orphée et fait passer l'action d'un lieu dans un autre et même dans les enfers, d'où elle revient ensuite. Des stances servent de prologue comme dans les *rappresentazioni;* le dialogue y est également versifié en octaves. L'action est coupée par des intermèdes et représentée avec une magnificence semblable à celle des drames religieux; la musique y a sa place également, et Orphée chante sur la harpe une ode saphique en latin sur la famille des princes. Politien se contente de transporter dans la fable les habitudes et les ressources de l'art dramatique du temps. Cet ouvrage n'a donc rien commencé, rien préparé, et il ne pouvait nous fournir qu'un moyen de passer à la tragédie dans le goût des anciens.

L'enthousiasme de la renaissance servi par une civilisation déjà fort avancée donna lieu en même temps à des imitations de la tragédie ancienne et à la construction de théâtres magnifiques. Les cours italiennes rivalisèrent en ce sens de zèle et d'éclat : on éleva des édifices à l'art dramatique en suivant le texte de Vitruve. De là des salles immenses qui contenaient quelquefois quatorze mille spectateurs, telles que le théâtre de Parme. Comme du temps des anciens, la scène fut très-élevée au-dessus du public; au lieu d'être levé, le rideau tombait dans l'intervalle entre l'un et l'autre. Cependant la représentation n'était pas toujours donnée dans ces vastes amphithéâtres. Dès la première moitié du XVI[e] siècle nous voyons que les pièces, en se multi-

pliant, furent jouées dans des maisons particulières, souvent celle de l'auteur même[1]. De cette combinaison, où l'on supprimait sans doute des étages, à celle des tribunes ou loges, *palchetti*, avec un parterre dans le bas, *platea*, il n'y avait qu'un pas. Les acteurs étaient des lettrés, des associés d'une académie, ce qui n'empêchait pas l'art de la scène de parvenir quelquefois à une grande perfection. Un certain Montefalco, de Ferrare, vers 1543, était appelé le Roscius et l'Æsopus de son temps. Des académiciens jouant la tragédie étaient galamment félicités d'avoir fait pleurer par leur jeu des yeux que leurs plaintes réelles n'avaient pu attendrir[2]. Les Italiens nous ont souvent reproché les panaches ou les perruques de nos Agamemnons et de nos Augustes; mais ils n'étaient guère eux-mêmes plus fidèles à la loi du costume, et ils pratiquaient l'usage alors général de provoquer l'admiration par la nouveauté ou l'étrangeté de l'accoutrement.

La tragédie, plus longue à la représentation que la comédie, durait quatre heures, sans doute à cause des chœurs dont une partie au moins était chantée. Plus tard, c'est-à-dire à partir du XVII[e] siècle, le chœur commença d'être remplacé par des *canzonette* et par des intermèdes lyriques ou musicaux. Déjà au XVI[e] il se détachait de l'action, à l'exemple de ceux de Sénèque, justifiant sa suppression par son peu d'utilité. La forme adoptée dès l'abord fut celle des *versi sciolti*, le vers ïambique italien. Trissin, plus jeune alors que dans le temps où il composa son épopée, donna plus de vie sinon de variété et d'harmonie à cette mesure qu'il a introduite au théâtre. Chose remarquable! il débuta par demander à l'histoire un sujet de tragédie et le trouva tout fait dans Tite-Live : c'est la mort de Sophonisbe placée entre deux époux, Massinissa et Syphax, contrainte par les Romains de retourner à son premier mari, c'est-à-dire de subir le joug et de marcher

1. Giraldi Cinthio, *Discorso intorno alle commedie, tragedie*, etc... p. 277.
2. Giraldi, loc. cit., p. 210.

derrière le char de triomphe de Scipion, échappant enfin par le poison à l'esclavage et au déshonneur. Cette matière, reprise avec un médiocre succès par Corneille, par Voltaire et par Alfieri, ne pouvait conserver sa beauté qu'en gardant son caractère antique. Quoi de moins moderne en effet que cette multiplicité d'époux? On ne peut dire que les nouveaux venus aient dépossédé le premier occupant. Cependant Trissin n'a pas senti la majesté de tout ce qui touche au nom romain. Sous prétexte d'imiter les anciens, il entre dans de petits détails qui font pressentir les minuties de son épopée : ainsi Massinissa discute avec Lélius ses droits sur Sophonisbe, et comme Caton s'est interposé pour renvoyer à Scipion la solution de la difficulté, le roi numide dit qu'il ira près du général romain quand il aura visité les écuries. Ce souci des chevaux en un tel moment annonce plutôt la recherche de la simplicité que le goût du naturel. C'est ainsi peut-être que Rucellai, plus poëte cependant que son ami Trissin, a imaginé de faire mieux qu'Euripide dans son *Oreste*, et de perfectionner la reconnaissance entre le frère et la sœur telle qu'elle est dans l'*Iphigénie en Tauride* du tragique grec. Iphigénie se fait raconter par le menu, et Oreste décrit avec complaisance, le palais paternel, la chambre à coucher, la peinture qui est au chevet du lit. Dans cette affectation même il est aisé d'entrevoir l'admiration naïve de ces lettrés pour l'antiquité grecque. La tragédie italienne trahit dans ses débuts son inexpérience ; mais le siècle ne tendait pas à la simplicité et, sous prétexte de majesté, l'emphase devait bientôt se faire jour sur le théâtre. Trissin était trop grammairien et trop érudit pour avoir le sens tragique ; il dit lui-même qu'en écrivant la *Sophonisbe* il songeait à s'écarter des Florentins dans la langue. Un homme qui changeait les lettres de l'alphabet italien et qui a composé un livre tout exprès sur cette matière, ne pouvait à aucun degré être possédé de ce génie démoniaque de la tragédie dont parle Voltaire.

Rucellai a fait un pas de plus que Trissin dans la voie de la tragédie historique : il n'a pas craint d'aborder des temps plus récents, et de puiser dans Paul Diacre le sujet

lombard de *Rosmunda*. C'était la marque naturelle de l'art moderne : la tragédie laisse à une muse plus bourgeoise les noms obscurs ; il les lui faut retentissants, éclatants, célèbres : en dehors de la fable, où pourrait-elle les trouver si ce n'est dans les annales des nations ? Ce second pas fait par Rucellai acheminait la tragédie italienne vers un but qu'elle allait bien vite atteindre et dépasser, celui de l'horreur tragique. Alboin épouse par politique Rosemonde fille de Cunémond, roi des Gépides, qu'il a vaincu et qui a été trouvé parmi les morts sur le champ de bataille. Il la contraint de boire dans le crâne de son père ; mais elle est vengée par un amant qui assassine le roi des Lombards et offre à la reine la tête de cet odieux époux. Le poëte moralise sur ces deux crânes qui lui fournissent l'occasion d'imiter les chœurs de la tragédie grecque en adressant aux rois une leçon de justice et d'humanité. Voilà comment les tragiques interprètent l'art grec. Ils prenaient d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide les péripéties formidables sans remonter aux causes qui les produisaient. En ôtant la fatalité et même la passion qui seule peut la remplacer, ils ne gardaient que le crime et le meurtre étalés sur la scène. Dès ce moment la tragédie italienne touchait aux excès du genre horrible, après lequel il n'y a plus de ressources pour l'art dramatique. A travers ces froides violences que les anciens n'auraient pas comprises, les poëtes ne cessaient de marcher sur les traces des modèles attiques. Sophonisbe voit arriver la mort avec les mêmes discours que l'Alceste d'Euripide, et les paroles d'Antigone à Créon dans Sophocle sont fidèlement reproduites par Rosemonde dans ses invectives à Alboin. L'imitation des anciens ne suffit pas pour créer et faire vivre un genre littéraire, et la tragédie moderne n'a fourni une heureuse carrière que dans les temps où elle a conservé l'empreinte des générations contemporaines. Ces œuvres de purs lettrés étaient des énigmes pour le peuple à qui elles demeuraient étrangères : poëtes et spectateurs s'y donnaient rendez-vous comme à des exercices littéraires. Dans l'occasion, elles servaient de lectures publiques, les auteurs s'élançaient tout à coup sur une table

et en débitaient des fragments. On rapporte qu'un jour, après que Trissin eut débité des morceaux de sa *Sophonisbe* sur cette scène improvisée, Rucellai se piquant d'honneur, y monta lui-même si précipitamment qu'il en délaça ses chausses. « Voyez celui-ci! » s'écria Trissin, « il veut me disputer la palme, et c'est un enfant qui ne sait pas encore se lacer[1]! » On ne saurait enlever à ces devanciers de nos écrivains dramatiques le mérite d'avoir ouvert la voie et donné le signal; mais la nature des applaudissements qu'ils cherchaient et des moyens employés pour les obtenir, en disent plus que toutes les critiques sur la portée de leur tentative.

La comédie d'Arioste.

Notre théâtre a eu la bonne fortune de trouver en même temps le « secret de faire rire les honnêtes gens » et un génie comique incomparable pour le pratiquer. Le désavantage immense de l'art italien est d'avoir vu naître ses comédies les plus spirituelles dans un temps de corruption extrême et de véritable cynisme, en sorte que l'étude de cette partie de la littérature est malaisée et quelquefois rebutante. Deux grands noms se présentent d'abord à la pensée, Arioste et Machiavel. Leurs œuvres seules, quoique en petit nombre, seraient capables d'enrichir une littérature dramatique; elles suffisent pour faire connaître le théâtre de cette époque. Les comédies d'Arioste présentent une brillante image des représentations dont elles étaient l'objet. Elles se produisaient sur une scène princière, élevée, à laquelle l'auteur donne le nom de *pulpito*, à la manière latine, *traxitque vagus per pulpita vestem*[2]. Tel était l'appareil construit au XV[e] siècle par Hercule I[er] de Ferrare pour le *Timon le misanthrope* du comte Bojardo et pour les traductions de Plaute par l'historien Collenuccio. Tel fut encore celui dont le duc Alphonse confia les dessins à l'auteur de la *Cassaria*. Les décorations étaient comman-

1. Scipione Ammirato, *Opuscoli*, t. II.
2. Horace, *Épître aux Pisons*.

dées pour l'œuvre et faisaient partie du théâtre même, en sorte que pour donner une autre comédie, force fut quelquefois de représenter des villes différentes avec les mêmes ornements d'architecture. Arioste débitait en personne ses prologues et endossait à cette occasion un vêtement approprié à la circonstance. Quant au succès, on se fait à peine une idée de celui de la comédie à cette époque, lorsqu'on réfléchit que les pièces abondèrent de tous côtés en même temps, et que les meilleures sont des mêmes années.

Sans décider du mérite relatif des deux comiques du XVI[e] siècle, on peut s'autoriser des témoignages des contemporains pour commencer par Arioste l'histoire de la comédie. Ce sont les hommes du métier qui se chargent de le mettre au premier rang; « le divin Arioste à qui le cèdent les Grecs, les Latins, les Toscans et tous les comiques; » ainsi s'exprime le Florentin Cecchi, et il ne craint pas de déclarer la Toscane vaincue, la Toscane qui a pourtant le privilége de l'atticisme et de la langue des bons mots. Un personnage de Pierre Arétin demande si la comédie nouvelle est d'Arioste, on lui répond : « Ah ! il est parti pour le ciel, étant rassasié de gloire sur la terre ; » et le premier reprend : « Quelle perte pour le monde de n'avoir plus un si grand homme, qui en outre de ses talents était la bonté même! » C'est ainsi que Regnard, dans le prologue des *Ménechmes*, offrait de l'encens aux mânes de Molière.

La *Cassaria* tire son nom d'un coffre, *cassa*, qui joue un grand rôle dans cette comédie, comme l'*Aulularia* de Plaute est appelée ainsi à cause de l'*aulula*, petite marmite, où l'avare du poëte latin a caché son trésor. Dérober à un père le coffre qui est rempli de fils d'or, le remettre entre les mains d'un marchand, pour avoir en échange une esclave qu'on veut acheter sans argent, reprendre ce gage, enlever par ruse la jeune personne, obtenir enfin que le père délie sa bourse pour mettre fin à tous les litiges, et employer pour unique ressort les ruses des valets, l'armée des mensonges, *l'armata delle bugie*, voilà le problème dra-

matique à résoudre. On voit que c'est une pure intrigue du théâtre latin, une pièce toute païenne; point de mariage au dénoûment : les femmes y restent jusqu'à la fin des esclaves, des objets de commerce. Sur ces détails d'une médiocre originalité, Arioste a jeté le tissu léger de ses saillies et de son style. Il a des effets de scène dont Molière s'est souvenu, tels que ce valet jouant le désespoir et faisant semblant de chercher, sans le trouver, le père de son maître qui court après lui. Un fourbe pris en faute qui feint d'être muet et qui s'explique par signes avec un compère, est encore une invention qui a la même origine. Ce qui rajeunit surtout dans Arioste l'imitation trop fidèle des Latins, c'est la satire toujours en éveil et distribuant à pleines mains les traits contre les mœurs du jour. Voici les dames et leurs prétentions : il n'y en a pas une, pour peu que son mari ne soit pas artisan, qui daigne traverser la rue; ailleurs elles se contentent de robes et de coiffes neuves, ici elles veulent toutes la *carretta*, la voiture. Il la leur faut dorée, tapissée, attelée de grands coursiers, avec deux filles et une chambrière, des estafiers, des valets pour les accompagner. Voilà les hommes, ou plutôt les comtes, les seigneurs — ils le sont tous. — Leur soin est-il de compenser, de réparer les dépenses folles de l'autre sexe? Ils se ruinent en pages, en mules, dont ils se font suivre par les chemins et les places. Ils se parfument, ils ont des modes galantes, recherchées, pour paraître grands, généreux; semblables à ces boîtes neuves et précieuses qui sont à vendre, ils sont tout brillants par dehors et n'ont rien dans leur poche. Aussi plus d'hospitalité dans Ferrare! on y est trop pauvre pour recevoir ses amis; les étrangers prennent la fuite en criant à l'avarice. Les Ferrarais avares! plût à Dieu qu'ils le fussent! ils travailleraient à quelque métier. Mais la vogue est à l'Espagne, on imite les *hidalgos;* on ne fait rien, cela est plus gentilhomme, et l'on veut avoir eu un père et un aïeul qui aient passé leur vie *à se gratter le ventre.*

Le comique de situation vieillit, celui des caractères ou des mœurs conserve sa fraîcheur. Arioste abonde en pein-

tures morales que l'on peut citer. Voici les réflexions d'un valet charmant son loisir, tandis qu'il attend la belle de son maître :

« Attends! attends encore! Elles n'en viennent jamais à la fin. Elles ont trois cents épingles à se mettre autour de la tête, dont chacune est changée trois cents fois de place. Chacun de leurs cheveux, elles le tournent de cent manières et ne s'y tiennent pas encore. Puis, c'est le tour du fard : c'est ici que tu es nécessaire, ô Patience! Voici le blanc, puis le rouge, qu'elles mettent, enlèvent, arrangent, et puis effacent; c'est à recommencer. Et les mille fois qu'il faut regarder au miroir! Et quel travail pour épiler les sourcils! Et quelle industrie pour se soutenir la taille! Et tout ce qu'elles font à leurs ongles avec le canif, avec les ciseaux, avec les savons liquides et les citrons! Une heure pour les laver et une autre pour les parfumer, pour les frictionner, afin de les amollir. Quelle étude pour brosser et frotter leurs dents de toutes sortes de poudres! Combien de boîtes, d'ampoules, de potiches, de brimborions que je ne saurais compter, et qui se mettent en œuvre!... Mais pourquoi les blamer? elles suivent leur instinct qui est de chercher de toute manière à paraître belles.... Et que dirons-nous de nos jeunes gens qui devraient se faire connaître et honorer par leurs talents? Le temps qui leur était donné pour les acquérir, eux aussi le perdent à se parer, et jusqu'à se mettre du blanc et du rouge. Ils imitent les femmes en toutes choses : ils ont leurs miroirs, leurs peignes, leurs pinces épilatoires, leurs étuis fournis d'instruments variés. Ils ont, eux aussi, leurs potiches, leurs ampoules et leurs boîtes. Ils sont très-savants dans la composition, non pas des vers héroïques ou élégiaques, mais du musc, de l'ambre et de la civette. Ils portent aussi des paniers pour élargir leurs flancs, et garnissent leurs pourpoints de coton pour enfler leur poitrine. Des cartons et des feutres donnent à leurs épaules la largeur qui leur plaît. Leurs jambes, qui souvent ressemblent à celles des grues, ils les grossissent avec des doublures et se font des cuisses ou des mollets à leur guise. »

Dans cette manière de concevoir la comédie, la fantaisie du poëte est en pleine liberté; il se permet tous les *a-parté*, tous les monologues qu'il lui plaît de versifier. Le prologue seul de la *Cassaria* serait un petit chef-d'œuvre sans quelques vers licencieux qui le déparent. Il a été composé en 1517, à l'occasion de la reprise de cette comédie mise en vers après avoir été jouée en prose. L'auteur prend prétexte de ce renouvellement pour plaisanter avec esprit sur l'impossibilité de rajeunir un certain nombre de ses spectatrices à la manière de la comédie. Quelle mélancolie et quelle grâce dans ce retour sur les jeunes années !

« Je me tourne vers celles qui avaient tant de beauté quand elles étaient à la fleur de leur belle saison. Oh ! ces seize, ces vingt ans! ô doux âges! ô souvenir cruel! comme ces années-là s'écoulent! Je parle de celles qui entrent dans la fâcheuse quarantaine, ou qui s'acheminent encore au delà. O notre vie fugitive! oh! comme elle passe, et comme nous voyons tomber dans l'abîme et la beauté et la grâce! Et pas de moyen de retrouver cela! Mettez du blanc, mettez du rouge, vous ne ferez pas que les années retournent en arrière. Ni les eaux distillées avec art pour détendre la peau, ni les cabestans pour la détirer, ne pourront cacher ces rides maudites qui plissent le visage.... »

La *Cassaria* fut dès le principe mise au premier rang des comédies d'Arioste, soit pour le soin particulier qu'il y employa, soit à cause du caractère latin et classique de cette œuvre. Nous préférons les *Suppositi*, les substitués, malgré les invraisemblances du sujet. Ce n'est pas sans motif que cette pièce a trouvé plus d'imitateurs, chez nous, que la précédente; elle est plus italienne, et la vérité dramatique se mesure, non-seulement à la logique des choses, mais à l'effet obtenu.

Un faux maître, un faux valet, un faux père, composent le nœud de la comédie : pour dénoûment, le vrai père dévoile le faux, le vrai maître épouse la belle Polinesta, le faux maître, grâce à une histoire de corsaires turcs, devient

un vrai fils de famille et le fils d'un docteur qui ne voulait épouser que pour avoir un héritier. De cette manière chacun est remis à sa place et content. Ces travestis annoncent de quel côté penchera la comédie de ce pays, quelles traditions elle laissera au théâtre moderne. Ils la font ressembler à un jeu de cartes fort embrouillé, à un jeu de hasard tout opposé à la comédie de Molière où l'expérience et l'habileté prédominent. La finesse dans ce genre consiste à cacher la main de l'auteur; mais celle-ci se montre sans cesse, elle seule mène le jeu et les cartes sont pipées. A ce propos il convient de citer les vers mêmes que l'auteur met dans la bouche de Dulippo, qui tient tous les fils de l'intrigue.

« Cette cause amoureuse qui se plaide entre le docteur et moi, me paraît semblable à un jeu de dés, où l'on voit perdre à quelqu'un, pièce par pièce, coup sur coup, une grande somme d'argent. A la fin, tout triste, il dit : « Va « pour le reste ! » Quand vous croyez qu'il touche à son entière ruine, il gagne un coup, puis un autre ; la fortune lui sourit, il retire trois, quatre, cinq fois de l'argent ; son petit tas s'accroît. Vous voyez l'autre qui avait attiré à lui tous les écus qui étaient au jeu, en perdre un ou deux, puis cinq, six, sept, puis dix et douze. Son gros monceau diminue et se réduit aux proportions où était tout à l'heure celui de l'adversaire. Bientôt le voilà qui se remet à croître et puis à tomber, et toujours vont et viennent les gains et les pertes, si bien qu'à la fin arrive un beau point final qui met tout d'un côté et de l'autre rien. Combien de fois j'ai cru que la victoire serait à moi ! Combien de fois j'ai désespéré, voyant le triomphe de mon rival ! De même jeté tantôt en haut tantôt en bas de sa roue, la fortune ne me laisse ni ne m'ôte entièrement le succès. »

Une entremetteuse donne son nom à la comédie de la *Lena* qui est le mot désignant en latin son ignoble métier. Trompant un vieillard, elle est trompée par un jeune homme, et l'imbroglio qui naît de ces fourberies forme le nœud de la pièce qui se termine par un mariage devenu nécessaire. Dans le *Negromante*, un magicien ou nécromant ex-

ploite les terreurs d'un esprit faible qui s'est laissé remarier par timidité, quoiqu'il ne soit pas veuf. Toute l'action roule sur les moyens de faire casser le second mariage : au dénoûment la première femme rentre dans ses droits, la seconde est établie, et les friponneries du charlatan sont dévoilées. Quant à la cinquième et dernière, la *Scolastica*, laissée incomplète par l'auteur, elle fut achevée par son frère, Gabriel Arioste. Une intrigue d'écoliers en compose le fond, d'où vient le titre. Une circonstance remarquable c'est que le frère d'Arioste, tout chanoine qu'il était, ne craignit pas d'y mettre ou d'y laisser un confesseur qui joue un rôle important. Ce personnage rapproché du frère Timoteo de la *Mandragore*, réduit la portée de l'idée satirique de Machiavel, et prouve que ce genre de rôles était loin de scandaliser les esprits, comme il aurait pu le faire quelques années plus tard, lorsque la réforme eût fait connaître le danger de cette sorte de peintures.

On voit que ces drames tenaient beaucoup de la nouvelle italienne, et par là ils se rapprochent des compositions florentines : il est rare que le théâtre ne vive pas des fictions ou des récits véritables dont se nourrissent les contemporains ; il ne saurait raconter aux spectateurs des choses tout à fait inconnues. Cependant Plaute et Térence, le premier surtout, est le modèle fidèlement suivi. Arioste a fourni le type de ce qu'il faut bien appeler la comédie italienne académique, et lui-même ne s'en est pas caché dans le premier prologue de la *Lena*, quand il dit que l'invention est la moindre chose et que les devanciers latins n'ont fait que suivre les Grecs. A son tour il emprunte et, se réservant de peindre les mœurs de son temps et de son pays, il forme des actions plus compliquées, des nœuds doubles. C'est ce que Montaigne reprochait aux poëtes du XVIe siècle. « En nostre temps, ceulx qui se meslent de faire des comédies — ainsi que les Italiens qui y sont assez heureux — employent trois ou quatre arguments de celles de Térence ou de Plaute, pour en faire une des leurs : ils entassent en une seule comedie cinq ou six contes de Boccace. Ce qui les faict ainsi se charger de matiere, c'est la des-

fiance qu'ils ont de se pouvoir soustenir de leurs propres graces.... n'ayants pas du leur assez de quoy nous arrester, ils veulent que le conte nous amuse. » Ce que l'auteur des *Essais* dit des comiques français de son temps ne peut s'appliquer à Arioste qui assaisonne ses dialogues de saillies, de fines malices et de poésie; mais ceux qui l'ont imité et suivi, abusent de l'intrigue: ils tendent l'arc dont parle un personnage d'Arioste, au point de le faire éclater.

Le célèbre comique était de Reggio, dans le pays de Modène, et il avait soin, à Rome par exemple, de faire valoir ses études faites à Bologne, surtout à Florence et à Sienne : cependant il ne prétend pas cacher quelques lombardismes qui lui échappent encore [1]. C'est à force de peine qu'Arioste est devenu un maître de la langue : encore s'exposerait-il souvent à la critique, s'il n'écrivait en vers; la prose est la pierre de touche de la comédie toscane; elle seule renferme les idiotismes infinis de l'atticisme italien, s'il en est un. Arioste écrivait ses pièces en prose et les mettait en vers pour les embellir, peut-être aussi pour les sauver du blâme des Toscans et des *toscanisants* rigides. L'auteur d'un *Dialogue sur la langue* attribué avec toute raison à Machiavel, explique fort bien que les expressions et les traits ne produisent pas le rire, s'ils ne jaillissent pas de la langue maternelle de celui qui écrit, s'ils ne répondent pas au langage de ceux qui entendent. A son gré, un poëte qui n'a pas bu toute sa vie l'eau de l'Arno, ne fera jamais un comique parfait : s'il veut employer des traits de son pays, il fera un habit de plusieurs pièces, moitié toscan, moitié provincial, *forestiero* [2]; s'il les rejette, il fera un corps manchot et

1. Voy. le premier prologue du *Negromante*, composé pour une représentation à Rome sous Léon X. Arioste avait des parents et des amis à Florence; sa femme était une Strozzi, et outre ses séjours à Sienne, il soumit son *Orlando* à un soldat siennois que Muzio connut à Ferrare, et dont celui-ci parle dans ses *Battaglie*, pour discréditer Arioste comme autorité en fait de langage. Voy. *Lo'nfarinato secondo* de Salviati, Florence, 1588, p. 283.

2. *Forestiero*, étranger, était appliqué par les habitants d'une ville aux naturels d'une autre ville italienne.

incomplet. A l'appui de cette thèse l'auteur cite les *Suppositi* en prose, dont il fait l'éloge, mais où manquent, à son avis, les mots comiques : l'écrivain lui semble éviter les expressions ferraraises et courir après les termes florentins non sans maladresse. S'il est piquant de trouver Arioste loué et critiqué par son rival Machiavel, il est encore plus curieux de saisir à la naissance même du genre et dans son premier succès, la cause principale qui l'empêcha de produire les nombreux chefs-d'œuvre qu'on était en droit d'attendre d'une nation si bien douée pour le drame et l'imitation plaisante des mœurs, si passionnée pour les plaisirs du théâtre. En un mot, l'Italie manqua de ce que nous avons eu en perfection à partir du XVII[e] siècle, une langue unique, dominante, et une grande capitale avec des poëtes comiques, presque tous nés dans ses murs, pour l'amuser et répandre dans tout le reste du pays la juste mesure du goût, la plaisanterie attique et le bon usage.

Arioste fut donc bien inspiré de mettre ses comédies en vers. Faut-il regretter qu'il ait choisi le vers de douze syllabes ou *sdrucciolo?* L'uniformité de cette désinence en dactyles est reprochée au poëte d'un accord unanime. S'il a choisi cette forme, il faut penser que son oreille ne s'accommodait pas d'un vers trop rapproché de la prose. Les siens sont légers, pleins de désinvolture, conformes à cette comédie élégante et poétique, faite pour amuser un monde princier, en fuyant avec un soin excessif peut-être l'accent populaire et le prosaïsme.

La comédie florentine.

L'autre école de comédie est petite-fille de Boccace en droite ligne : elle est sortie directement de la nouvelle, et l'imitation du théâtre latin ne s'y montre pas d'abord. Qu'elle soit populaire dans ses conceptions et qu'elle ait préféré la prose pour les exprimer, l'on ne saurait s'en étonner : elle se propose de divertir les Florentins, les Siennois, et la cour de Rome, où les Médicis donnent le ton, s'ils ne sont même en possession du Saint-Siége

On se souvient de ce cardinal, oncle de Berni, qui faisait si peu pour son neveu ; il s'appelait Bernardo Divizio, né à Bibbiena dans le Casentin, connu sous le nom de cardinal Bibbiena ; ce titre de prince de l'Église lui servit beaucoup plus qu'à sa famille. On prétend même qu'il poussa jusqu'à la tiare ses désirs ambitieux, et que, mourant assez jeune, il supposa que le poison l'avait châtié d'avoir des vues trop élevées. Serviteur d'un pape amoureux des fêtes, des arts, des divertissements, ce cardinal fit une comédie qui fut peut-être la première en date sur la scène italienne, et il eut pour auditeurs Léon X et ses cardinaux, dans une des salles de ce Vatican d'où l'on n'entendait guère alors le bruit des révolutions qui grondaient sourdement en Allemagne. La nature même de cette comédie, toute composée de verve, de frivolité et de mauvaises mœurs, est un trait caractéristique du temps et du pays où elle prit naissance.

La *Calandra* est une nouvelle du genre le plus florentin, celui qui a pour fond la bêtise humaine. Boccace définit cette espèce de récit, quand il dit que son Calandrino est un homme simple et *neuf*. Ce personnage est l'aïeul du Calandro de Bibbiena qui donne son nom à la pièce. On fait croire à Calandrino qu'il est atteint de grossesse, qu'il peut trouver la pierre *elitropia* qui rend invisible, qu'il y a un pays de *Bengodi* ou de Cocagne, où l'on attache les vignes avec des saucisses, et où l'on voit une montagne de parmesan râpé du haut de laquelle le macaroni tout cuit roule incessamment. Calandro se persuade qu'on a trouvé le moyen de mettre les gens en morceaux et de les raccommoder ensuite. Il y a une longue scène où le valet Fessenio se prépare à le transporter chez sa maîtresse, en lui coupant les membres pour les faire entrer dans un coffre, quitte à les remettre en état, où la formule magique nécessaire pour opérer le prodige est redite à satiété sans que Calandro la puisse répéter, où l'imbécile poussant un cri fait manquer enfin l'enchantement. Une traduction de ces gaietés toutes primitives donnerait une idée grotesque de ce qui suffisait pour amuser des esprits très-distingués

et de hauts personnages : l'extrait que nous venons d'en faire peut avertir combien le public, surtout au théâtre, est différemment exigeant suivant les temps et les lieux.

Cependant l'ingénuité de ces détails comiques présenterait une fausse image de la *Calandra*, si nous n'ajoutions pas quelques mots sur le nœud de la pièce. Un frère et une sœur, Lidio et Santilla, se ressemblent tellement qu'on les prend l'un pour l'autre; ils portent d'ailleurs, par suite de circonstances romanesques, des vêtements contraires à ceux de leur sexe. Encore un travestissement qui rappelle où nous sommes, de quelle origine vient ce théâtre, et dans quelle direction il marche. De cette ressemblance et de ces déguisements résulte un imbroglio plaisant, mais fort immoral. Calandro aime Lidio qu'il prend pour une jeune fille : Fulvie, sa digne femme, se compromet avec Santilla qui lui paraît un beau jeune homme. Voilà les commencements de la comédie italienne, ou plutôt de la comédie en Europe : de mauvaises mœurs compliquées d'une légèreté extrême; pas d'idée générale, à peine quelques moralités de détail. Voilà aussi ce dont on riait à Rome au moment où Luther brûlait les bulles au fond de l'Allemagne. Léon X, avec toute sa cour et avec toute l'Italie, s'imaginait que toute révolte religieuse était ensevelie avec les cendres de Savonarole : il croyait de bonne foi qu'en donnant des encouragements aux lettrés, du travail aux artistes, du pain aux artisans, et à son siècle son nom qui était le nom brillant des Médicis, il faisait de son mieux pour le bonheur de l'Italie qu'il chérissait, de Rome qu'il voulait grande, et puis du monde, autant que ces intérêts pouvaient s'accorder.

Quand nous assistons à la représentation des chefs-d'œuvre de Molière en présence de décorations banales, d'un intérieur qui est toujours le même, parce que la mise en scène est toujours la même aussi, nous concevons une bien médiocre idée des théâtres où se donnaient ces comédies contemporaines de l'art moderne naissant; surtout nous comprenons à peine l'empressement qu'elles provoquaient de toutes parts. La rareté d'un plaisir en assaisonne tou-

jours la douceur : ces pièces n'étaient représentées qu'à propos de fêtes publiques, le mariage d'un prince, l'arrivée d'un cardinal-légat, tout au plus à l'occasion du carnaval. Mais il fallait dans chaque circonstance une pièce nouvelle ou qui n'eût pas été vue dans la ville, un peintre-architecte pour disposer l'appareil de la solennité dramatique, pour épuiser tout son art dans la perspective au milieu de laquelle se mouvaient les acteurs. Les œuvres des poëtes italiens ne se jouaient pas comme les nôtres, dans un salon. Pour la *Calandra* nous savons par Vasari que Balthazar Peruzzi de Sienne représenta dans un fort petit espace grand nombre de rues, de palais, de temples capricieux, de portiques, de corniches et d'attiques, faisant illusion complète, et au milieu de tout cela une place qui semblait, grâce à l'artiste, vraie et spacieuse. Peintre, décorateur, ordonnateur, machiniste, il fut tout à la fois : par ses soins, des lumières furent disposées à l'intérieur pour éclairer la perspective. Le spectacle parut si beau que l'exemple de Peruzzi dut être suivi dans toutes les fêtes de ce genre. Sans doute ce prix attaché au plaisir des yeux ôtait quelque chose de son importance à l'œuvre de l'esprit : néanmoins c'était un art de plus appelé au secours du drame, et le nom de *prospettiva* donné dans ce siècle à la scène, montre à quel point le public de ce temps et de ce pays apportait au théâtre des idées différentes des nôtres.

La comédie toscane, au moins dans cette première partie du XVIe siècle, ne disputa point à la tragédie le langage de la poésie. L'auteur de la *Calandra* en donne pour raison que les hommes ne parlent pas en vers : il aurait pu ajouter qu'il n'avait garde de renoncer aux ressources de son dialecte maternel. De cette préférence de la prose il résulta que le théâtre de ce pays demeura plus populaire et plus bourgeois. A peine quelques tragédies viennent-elles rappeler qu'il y avait là comme ailleurs une littérature savante et académique.

Ce n'était pas Florence qui pouvait rester en arrière en fait de comédie et de dépenses pour la scène. La décoration

pour la *Mandragola* de Machiavel fut faite par André del Sarto et par le premier des peintres de perspective que possédât l'Italie, Bastiano, surnommé Aristote, à cause de sa supériorité sur tous les autres dans cet art si nouveau et si parfait dès le principe. Machiavel la décrit dans son prologue : il montre du doigt la rue figurée par l'artiste et qu'il appelle la rue de l'Amour, le temple qui représente le couvent du moine Timoteo, les deux logis de Monna Lucrezia l'héroïne et de Callimaco l'amoureux. Vasari nous apprend que les deux princes Alexandre et Hippolyte placés sous la garde du cardinal Silvio Passirini y assistèrent, et furent tellement enchantés de la représentation qu'ils n'en voulurent pas d'autres à leur compte qui ne fût disposée par Aristote. Une circonstance curieuse marque l'attention qu'on accordait aux préparatifs de ces fêtes. Elle se rattache à une comédie qui fut imitée par notre vieux Larivey[1]. Cet ouvrage avait pour titre l'*Aridosio* et pour auteur ce Lorenzino de Médicis qui assassina son cousin le duc Alexandre. Comme il cherchait un moyen secret d'accomplir son crime, il voulut obtenir d'Aristote une disposition dangereuse pour l'échafaudage où seraient placés les spectateurs. Il espérait de cette manière faire périr le souverain au milieu d'une foule, et dérober son meurtre dans le désastre public. Le bon sens ou les justes soupçons de l'artiste firent échouer cette tentative[2].

Goldoni raconte qu'il fut un jour surpris par son père, comme il lisait la *Mandragore* et prenait des notes. La lecture n'était pas sans péril : il en fut pourtant ravi, quoique l'indécence des détails le rebutât. Il conçut dès lors le regret que les poëtes italiens n'eussent pas suivi les traces de Machiavel avec des sujets plus honnêtes, et fit en se guidant sur lui des comédies plus morales. Point de calque de Plaute ou de Térence dans cette étrange composition; point d'histoires d'enfants enlevés et de reconnaissances finales;

1. Cette imitation n'est autre que la pièce des *Esprits* dans laquelle l'immortel auteur de l'*Avare* n'a pas craint de *prendre son bien où il le trouvait*.

2. Vasari, *Vies des peintres, Bastiano Aristote.*

point de ressemblances romanesques, de substitutions, de travestissements, vieux canevas auxquels l'admiration des anciens jointe aux détails de la fantaisie moderne rendait quelque nouveauté. Une aventure des plus licencieuses développée dans une pièce bien faite, où les vraisemblances sont assez bien observées, et les caractères peints d'un trait vigoureux, voilà le fond de ce modèle qui fait d'autant moins d'honneur aux mœurs publiques du siècle qu'il approche davantage de la perfection. Après l'avoir lu, on ne s'étonne pas de l'admiration de Voltaire, de Goethe et de tant d'autres, mais on se demande comment il était représenté à Rome et à Florence à la fois, devant le pape Léon X, et devant les jeunes princes de Médicis accompagnés de leur respectable précepteur, comment il provoquait les applaudissements des plus honnêtes gens du temps, chez les particuliers les plus estimés, qui faisaient de grands frais pour en offrir le spectacle à la meilleure compagnie de leur ville. Pour comprendre un tel contraste, non pour le justifier, on est obligé de se souvenir que les règles du goût et la mesure de la sévérité ne sont pas les mêmes dans tous les temps.

N'essayons même pas de faire entendre à force d'artifices de langage ce qu'il faut simplement laisser dans son impudeur peu séduisante. D'ailleurs un mot du prologue dit toute la pièce : il s'agit d'une femme mariée prise au piége, *ingannata.* Une fois tombée dans le panneau elle sera convertie au mal, et c'est le caractère de cette comédie que le dénoûment ne vienne pas excuser l'auteur et le raccommoder avec la vertu. Il y a aussi pour le mari un piége et celui-là est grotesque et disposé par l'amant. Celui qui est préparé à la femme est tendu par un moine, le frère Timoteo, le premier type d'hypocrite qui ait été mis sur la scène : c'est un abus de la confession, qui ne révolte pas moins le sentiment de l'honneur que celui de la piété. Pour admettre que ce personnage n'ait pas été ignominieusement chassé de la scène, il faut bien croire que les prélats italiens d'avant le concile de Trente faisaient gorge chaude des membres infimes et grossiers du clergé régulier, qu'ils s'en

amusaient aussi bien que le public, qu'ils en riaient comme les autres sans songer à mal. Au reste on touchait au moment où les réformes allaient être réclamées de toutes parts : en attendant, le peuple, qui ne se piquait pas d'austérité, riait volontiers des vices de ceux qui auraient dû le moins en avoir, et on livrait volontiers au ridicule les victimes les plus obscures. Ne jugeons pas de ce siècle comme du nôtre : en traduisant le frère Timoteo sur la scène, Machiavel ne généralise pas son attaque; ses satires contre les moines, qui sont d'ailleurs fréquentes dans ses œuvres légères, ne prétendent pas démolir une institution de l'Église. Il entre plus de mépris que de haine dans la conception de ce rôle. Des monologues fréquents sont ménagés pour la peinture de ce caractère : hypocrite et superstitieux tout à la fois, il fait marchandise de son ignoble métier, et se montre cupide pour son couvent tout en étant zélé pour réchauffer la dévotion publique. On use d'artifice pour l'amener à souiller la confession d'un sacrilége, et un premier crime imaginaire qu'on feint de lui demander, le compromet de telle sorte qu'il ne peut plus refuser de commettre celui dont on a besoin.

Cette analyse du personnage fait assez connaître que Machiavel était sur la voie de la comédie de caractère. Messire Nicia, le mari, revêtu par la faculté du titre de docteur, et par la nature d'une imbécillité qui s'ignore, forme un type achevé de bêtise magistrale. L'amoureux, quoique ce nom puisse étonner en un tel sujet, se tire par la vivacité de sa passion de la foule des rôles semblables. En voulant pallier l'entreprise libertine de Callimaco, l'auteur a su lui donner une physionomie originale. Quoiqu'il obéisse à une fougue audacieuse, cet amant est épris au point d'en perdre la raison; s'il succombe, il est décidé à mourir; et bien que cette ardeur même ne soit pas de nature à faire l'apologie de la comédie, cette pièce y gagne en énergie dramatique. L'auteur est entré avec succès dans ce personnage, si même ce n'est pas lui qui parle en son nom. Callimaco a dépassé l'âge ordinaire des amoureux; il a seulement quelques années de moins que Machiavel, et nous savons que

celui-ci a trop connu pour son bonheur et pour la paix de son ménage la flamme des amours irrégulières. Lui aussi, il a versifié le *Nec sum adeo informis* de Théocrite et de Virgile.

« Son âge, dit-il, n'est pas la vieillesse trop mûre, sa vie n'est pas si particulière ; la nature ne l'a pas fait tellement laid, que tu doives être contraire à ses désirs. Vois sa maigre figure, vois les larmes qui tombent de ses yeux et qui toucheraient même un cœur ingrat.... »

Ces vers qu'il a laissés tomber comme un aveu dans une sérénade, étaient sans doute adressés par lui à quelque dame Lucrezia : ils sont dignes de ce Callimaco qui se jettera dans l'Arno s'il ne réussit point ; ils répondent bien à l'idée de ce buste de l'auteur de la *Mandragore* qu'on voit aux *Uffizi* de Florence, figure vive, grimaçante, amaigrie, pour laquelle les vers que nous venons de citer ne sont pas un passe-port inutile.

Il est remarquable que l'influence du théâtre sur les mœurs est quelquefois au rebours de ce que l'on suppose. Ces comédies indécentes de la renaissance étaient jouées par des hommes : les rôles de femme, plus rares, se confiaient à des jeunes gens imberbes ; de là beaucoup moins de retenue, mais aussi moins de scandale dans les sujets licencieux. L'admission des femmes sur la scène, qui se fit, en Italie, un siècle plus tard qu'en France [1], introduisit des bienséances plus rigoureuses. La moralité des comédies y gagna beaucoup sans doute : je ne voudrais pas assurer qu'il en fût de même de leur influence sur les spectateurs. Le théâtre moderne avec ses pièces décentes ne doit pas nous faire entièrement illusion, et la comparaison des effets de notre littérature dramatique avec ceux du théâtre du temps de Machiavel est peut-être moins à notre avantage que nous ne le croyons.

Quoi qu'il en soit, certains préjugés autorisaient les comiques dans leurs excès, et leurs audaces ne sont pas tou-

1. Goldoni parle de l'admission des actrices comme d'une nouveauté vers 1724.

jours un fidèle miroir des mœurs du temps. L'opinion régnante voyait dans la comédie la satire du vice et la représentation ridicule de l'immoralité : c'est ainsi que les poëtes du XVI[e] siècle l'ont entendu et ils ne se sont fait faute d'user de la licence qui leur était accordée. Suivant Machiavel, il y a trois sources du rire, la sottise, la médisance et l'amour[1]. La sottise a chez lui la moindre part, il n'a écrit dans ce genre que le rôle de Nicia; pour la médisance il ne le cédait à personne; « c'est l'art par où il a commencé, » dit-il[2]; mais au théâtre il ne se pique pas toujours de mauvaise langue[3], bien qu'il ait créé le personnage de Timoteo. Reste l'amour : on voit dans son théâtre que ce qu'il entend par là est fort près du vice, et l'on sait que pour peindre celui-ci les poëtes avaient libre carrière. Ces considérations ne justifient pas Machiavel, non plus que Bibbiena ou Arioste; mais elles doivent nous rendre plus retenus dans nos arrêts contre le siècle et contre les poëtes eux-mêmes.

Autres comiques toscans.

Il se trouva des écrivains toscans pour suivre les traces des Latins : c'est ce que fit Alamanni dans sa *Flora*, plus spirituelle qu'amusante, plus estimée des contemporains que populaire : fidèle aux leçons des classiques, Alamanni se garda de suivre le goût florentin et n'eut garde de profiter d'une licence que les anciens avaient rejetée : il écrivit sa pièce en vers, et pour se rapprocher du tétramètre ïambique il imagina des *sdruccioli* de seize syllabes, non rimés. Ce respect de superstition pour l'antiquité ne trouva point d'imitateurs. Un autre poëte se partagea entre les deux éco-

1. Prologue de la *Clizia*. — On reconnaît toujours le penseur et le philosophe dans les œuvres les plus légères de Machiavel. On dit que son maître Marcel Virgile Adriani, comme lui secrétaire de la république, écrivit un traité sur le rire, *de Risu*. Celui-ci traduisit et commenta Dioscoride : l'idée de la potion de mandragore est peut-être un souvenir des leçons reçues de ce savant.

2. Prologue de la *Mandragore*.

3. Prologue de la *Clizia*.

les des Latins et des Toscans; Agnolo Firenzuola, dans ses *Lucidi*, revêtit les *Ménechmes* de Plaute des costumes et des habitudes de la vie florentine, sans les faire disparaître : sa *Trinuzia* ou triple noce n'est qu'un imbroglio digne tout au plus de défrayer une nouvelle. Un troisième Toscan dont les comédies méritent plus d'être mentionnées pour la pureté de la langue que pour l'excellence du style, de l'invention et de la moralité, est Pierre l'Arétin ou d'Arezzo, duquel, tout méprisable qu'il est, il faudra bien dire encore quelques mots à l'article des prosateurs. La *Courtisane*, le *Marescalco* ou majordome, l'*Hypocrite* et la *Talanta* ne témoignent que d'une certaine verve de dialogue répandue sur un fond assez pauvre, et d'une extravagance bouffonne qui, çà et là, peut amuser.

Sienne, vieille rivale de Florence et ville d'université, ne paya pas moins largement son tribut à la comédie nationale. Par une conformité remarquable dans les destinées de ces deux républiques, les derniers moments de leur liberté furent aussi la période la plus heureuse de leur théâtre : la comédie périt ou s'éclipsa peu à peu dans l'une et dans l'autre à mesure qu'elles sentirent le poids de la dépendance. Sous les Médicis, protégés par l'Espagne, Florence conserva un théâtre plus savant et moins original; sous l'autorité directe des Espagnols qui la cédèrent ensuite aux Médicis, Sienne devint une province du grand-duché et cessa d'avoir un art dramatique. C'étaient en effet deux écoles différentes de comédie en présence l'une de l'autre. Sur la scène elles continuaient la lutte séculaire des Gibelins et des Guelfes qui avait armé ces deux villes l'une contre l'autre, même après que ces noms ennemis n'avaient plus de sens. Le talent de la conversation était en honneur à Sienne; la langue y était pure et même elle passait pour être de plus vieille origine que partout ailleurs. Malgré ses implacables guerres civiles, Sienne aimait les divertissements, et l'esprit de société s'y porta de bonne heure vers les académies et les jeux de la scène : Il y avait au commencement du XVI[e] siècle des associations pour jouer et pour écrire des comédies. La première, la plus ancienne sans doute, fut

celle des *Rozzi* ou rustiques, grossiers, que Léon X fit venir à Rome et qui changèrent de nom ou qui furent remplacés par les *Intronati*, les abasourdis : ceux-ci devinrent célèbres en Italie, comme à l'étranger, par leurs ouvrages travaillés en commun. Le nom bizarre qu'ils portaient avait sans doute un sens galant, comme celui de chacun des membres de l'académie, c'est-à-dire de l'étourdi, de l'infidèle, de l'obstiné, de l'embelli, de l'effronté, et tant d'autres sobriquets dont l'usage se répandit très-vite dans un pays et dans un temps où l'on faisait d'un côté force sonnets amoureux, de l'autre force *capitoli* ou poésies burlesques. Les académies et les noms bizarres envahirent tout d'un coup la péninsule comme une contagion, et un lecteur de notre temps est obligé de surmonter une sorte de dégoût pour déterrer sous ces vieilleries de l'esprit, de l'originalité, un art qui fut autrefois vivant et entraîna l'Europe par son exemple.

La collaboration dramatique passe pour être une invention de l'industrie littéraire moderne, et lorsque de nos jours un ingénieux académicien en fit l'apologie, la thèse soutenue par lui fut accueillie, non sans quelque raison, comme un paradoxe. Les *Intronati* de Sienne auraient pu lui fournir un argument inattendu. Parmi leurs comédies, la plus connue, les *Ingannati* ou les Abusés, ne porte pas de nom d'auteur : elle fut donnée à Sienne en 1531 ; tous plus ou moins mirent la main à cet ouvrage qui fut traduit en France, passa d'ici en Angleterre, et eut l'honneur d'être imité par Shakespeare. Il est précédé d'un prologue ou cérémonie appelée le *Sacrifice*. L'étourdi, l'infidèle et *tutti quanti* venaient demander pardon à Minerve d'avoir négligé son culte pour celui des dames de Sienne, ingrates et cruelles, à qui les trente pénitents — le nombre des associés n'était pas moindre — adressent de galants reproches. Chacun d'eux offre sur l'autel de la déesse quelque gage d'amour auquel il renonce. Une peinture représentant un arbre frappé de la foudre, emblème du nom collectif de l'académie (*intronati*), un mouchoir baigné de larmes, une boucle de cheveux, un bouquet de marjolaine, une plume et autres

objets de fantaisie, telles sont les offrandes comiques, énigmes claires sans doute pour les spectateurs. La comédie fut jouée quelques jours après, comme pour réconcilier l'académie avec les dames. S'il en faut croire le prologue, elle fut l'œuvre de trois journées seulement, sans doute en vertu de la théorie économique de la division du travail.

Un frère et une sœur jumeaux et ressemblants à s'y méprendre, la sœur amoureuse et servant comme page chez l'homme qu'elle aime, ce page travesti portant des messages d'amour à la dame courtisée par son maître, cette dame s'éprenant pour le messager, puis rencontrant le frère jumeau sur lequel se reporte sa passion, sans qu'elle s'en doute, un éclaircissement général et deux mariages, voilà tout le nœud de l'action. Dira-t-on que cette intrigue est commune, invraisemblable, peu intéressante? Des critiques l'ont pensé : ils se sont trompés, et Shakespeare s'est chargé de le prouver, car il en a fait sa charmante comédie de la *Doúzième nuit, ou Comme il vous plaira*. Rien ne paraît impossible au génie; mais le génie même ne peut tirer quelque chose de rien. Le rôle de Lélia, le faux page, a des parties touchantes[1] : il n'y a pas dans le grand poëte anglais une scène attendrissante qui n'ait son germe dans l'agréable composition anonyme de ses devanciers italiens. Voilà pour le drame : afin d'y répandre la gaieté, Shakespeare a fait entrer dans son plan une seconde intrigue, italienne également, celle de son Malvolio, intendant de la comtesse, qui s'avise de se croire aimé. Moins bien inspirés que lui, les collaborateurs siennois se rabattent sur des rôles traditionnels, un pédant, un valet gourmand et deux vieillards, deux pères de comédie, dupes éternelles et qui fournissent à la pièce son titre des *Ingannati;* ajoutez la ressource inépuisable des scènes épisodiques, une entre autres qui est fort curieuse, celle des aubergistes qui entourent

1. On en peut voir des échantillons dans la traduction faite par un des Estienne, Charles, le neveu du grand Henri Estienne. M. Émile Chasles cite des fragments bien choisis de cette traduction dans sa thèse sur la *Comédie en France au seizième siècle*, 1862, Didier et Cie.

les voyageurs et se les disputent. C'est une occasion de décocher des traits contre les Espagnols, les Allemands, les Français, contre Rome, Naples, Florence, Florence surtout, « dont on adresse depuis trois ans les citoyens à l'auberge du Fou » : ils étaient en effet affolés de patriotisme depuis trois ans qu'ils avaient chassé les Médicis; mais les Siennois avaient tort de rire de leurs ennemis : le même sort les attendait quelques années plus tard. L'Espagne allait éteindre chez eux, avec la liberté, la meilleure partie de leurs talents et de leur vivacité d'esprit.

Ainsi l'Italie ouvrait la voie à la France, à l'Angleterre, à l'Espagne; elle offrait d'une main prodigue les éléments nécessaires au théâtre de ces nations, tantôt directement et par ses œuvres dramatiques, tantôt par les fictions de ses conteurs. Cette initiative honore les poëtes italiens, sans amoindrir la gloire des grands écrivains qui ont fait mieux et ont souvent effacé jusqu'au souvenir de leurs modèles. Appeler à son secours les artistes du passé, et choisir dans leurs travaux ce qu'il y a de meilleur, pour s'élever plus haut, voilà dans ses véritables termes la collaboration des poëtes, celle qui ne s'improvise pas en trois journées, mais qui dure toujours, celle qui laisse à chacun la liberté de son allure et la responsabilité de ses œuvres, celle enfin qui maintient la chaîne non interrompue de l'esprit humain.

Une dernière observation nous est fournie par l'histoire à moitié oubliée de la comédie siennoise. En 1536, un an avant que la ville de Sienne vît pour la première fois dans ses murs une garnison espagnole, les *Intronati* représentèrent devant Charles-Quint la comédie de l'*Amore costante* de l'archevêque Alexandre Piccolomini. Le prologue est un entretien entre un Italien et un Espagnol; dans la comédie, un capitaine parle castillan, un Napolitain se sert de son patois, un Allemand baragouine l'italien; le dialecte de Sienne est à l'usage des personnes de condition commune; celles d'un rang élevé s'expriment dans le toscan le plus noble et le plus correct[1]. C'était le premier exemple de ce

1. Giudici, *Storia della letteratura italiana*, t. II, p. 179.

mélange des idiomes particuliers, qui devait être le fond de la comédie improvisée, si populaire dans les âges suivants. Pour la première fois on divertissait un maître étranger avec les ridicules des diverses populations réunies sous son empire. La multiplicité des langages mettait pour ainsi dire en action le *particularisme* italien si favorable à la domination des conquérants. L'absence d'un centre, d'une langue, d'un atticisme uniques, nécessaires au succès d'une comédie nationale, était déjà une cause de décadence pour le genre; la perte de la liberté en fut une seconde pour la comédie comme pour le reste de la littérature. Le succès des patois et des improvisations grossières devait déterminer la chute de l'art de Machiavel, d'Arioste et des comiques de la Toscane.

CHAPITRE XIII.

ÉTAT POLITIQUE DE L'ITALIE DE 1498 A 1531.

Rome et les pays du centre. — État politique de Florence.

Rome et les pays du centre.

Les siècles de Périclès, d'Auguste, de Louis XIV, ne présentent pas ce contraste de réjouissances et de douleurs, d'illustrations et d'iniquités qui étonne dans celui de Léon X : jamais nation ne parut plus brillante ni plus malheureuse que l'Italie à cette époque. L'image des fêtes et de la gloire de ce temps nous l'avons vue dans la poésie et dans le théâtre; le nom d'Arioste représentait le côté brillant de cette période. Le côté positif et triste se reflète dans les œuvres et dans le génie de Machiavel : ses écrits, en vers comme en prose, montrent à nu les pénibles réalités qui se cachaient sous le voile de la délicatesse chevaleresque et de la passion pour les plaisirs de l'esprit. Après l'auteur de l'*Orlando* qui fait connaître l'Italie du XVI[e] siècle par ce

qu'elle a de riche et de superficiel, il n'est pas d'introducteur plus fidèle que l'auteur du *Prince* pour faire entrevoir ses plaies secrètes, ses luttes courageuses contre une fatale destinée, ses dons admirables encore de génie et de savoir, employés à conjurer le naufrage de la patrie commune. Presque tous les ouvrages de Machiavel pourraient nous servir ici d'entrée en matière. Il en est un, dans le nombre, qui est fort négligé par les uns, comme écrit en vers, et par les autres, comme peu attrayant : c'est l'histoire de son temps en *terza rima*, sous le double titre de premier et second *Décennal*[1]. Le peu de souplesse du talent poétique de Machiavel qui cherche toujours la concision, ne justifie pas l'oubli complet où ce petit poëme est laissé : c'est trop souvent, presque toujours, une gazette rimée dont la forme abrupte ressemble parfois à une suite d'énigmes et affecte un air sibyllin. Mais il y a un souffle éloquent par endroits, et des traits qui gravent la pensée[2]. Il peut offrir un cadre à la peinture politique du pays et de la société où vivaient les publicistes et les historiens dont nous allons parler.

Imaginons la péninsule divisée en trois parties : d'une part, le nord et le midi aux mains des étrangers, des *barbari* comme on disait déjà au siècle précédent ; de l'autre, le centre, depuis la frontière du Milanais jusqu'aux limites méridionales des États du pape. Figurons-nous le cœur de l'Italie partagé, morcelé entre une foule de républiques et de princes se jalousant entre eux, et menacés à chaque instant d'une invasion, contre laquelle ils ne savaient même pas se grouper. Le pays était pris entre deux nations redoutables, la France et l'Espagne, tour à tour maîtresses de ses deux extrémités. En dehors de cette compression fatale était Venise, défendue par la mer et assez puissante sur terre pour inspirer aux hommes d'État italiens un vague espoir

1. *Decennale primo,* qui va de 1494 à 1504, et *Decennale secondo,* entrepris après 1514, et que l'auteur n'acheva point. Cet opuscule est malaisé à lire, faute de commentaires, et malaisé à commenter, parce qu'il faut bien connaître l'histoire du temps et tous les écrits de Machiavel et de Guichardin.

2. Giordani, excellent juge, est de cet avis. Éd. de Milan, t. IX, p. 102.

de délivrance. Cette crise horrible datait de la trahison de Ludovic le More, lorsqu'il appela le roi de France en Lombardie.

« Le rapide soleil avait bien couru sur le dos de ce monde mille quatre cent quatre-vingt-quatorze fois sa carrière, »

« Depuis le temps où Jésus visita nos villes, et de son sang éteignit les feux d'enfer, »

« Lorsque, divisée en elle-même, l'Italie ouvrit le chemin aux *Gaulois*, et supporta d'être foulée par les nations barbares[1]. »

Au nord, le joug étranger était nouveau : au midi, il n'avait réellement fait que s'appesantir. Le royaume de Naples, passant de main en main, était rompu à la domination des dynasties d'outre-mer. Lorsqu'il fut partagé comme un bien mal acquis entre Louis XII et Ferdinand le Catholique, lorsqu'il fut cédé tout entier à celui-ci par celui-là, et qu'il devint une province après avoir été un État, il ne fit que descendre un degré de plus dans son abaissement.

C'est au centre que refluait la vie nationale; mais combien de courants contraires ! Tous les intérêts s'y livraient bataille.

« Royaumes et puissances ne sont pas amis et ne peuvent l'être. Le pape veut guérir les blessures de l'État de l'Église. »

« L'empereur avec son unique héritier veut être couronné par le successeur de Pierre ; aux Français le coup reçu est douloureux. »

« L'Espagne qui tient le sceptre de Pouille tend à ses voisins les lacets et les piéges, pour ne pas reculer dans son entreprise. »

« Marc (Venise), plein de terreur et altéré de soif, entre la paix et la guerre est suspendu, et vous (Florence) vous avez la juste envie de reprendre Pise. »

« C'est pourquoi, facilement on peut comprendre que

1. *Premier Décennal.*

jusqu'au ciel atteindra la flamme, si un nouveau feu entre ceux-ci s'allume[1]. »

Parmi tous les États du centre le premier rang appartenait à Rome et à Florence, les deux villes où, suivant le poëte, « l'Italie est le plus sacrée[2] ». Rome s'accroissait toujours, ajoutant des provinces tantôt au domaine des papes, tantôt au patrimoine de leurs neveux, ou de ceux qu'on appelait ainsi. Chose étrange ! les usurpations du népotisme déplaisaient moins que les empiétements personnels. Sans doute Machiavel ne fait pas grâce à Alexandre VI de ses crimes ; mais il se contente d'employer contre lui les traits de l'ironie : Alexandre VI ne travaillait que pour ses enfants.

« .... Le repos fut accordé à l'esprit du glorieux Alexandre qui alla rejoindre les bienheureux. »

« Et ses saintes traces furent suivies de ses trois servantes fidèles et chères, appelées Luxure, Simonie et Cruauté. »

Pour César Borgia, qui est captif en Espagne au moment où il écrit (1504), l'auteur se contente de le dédaigner. Borgia n'est plus rien, ni duc, ni neveu d'un pape, ni général d'armée ; il lui rend ce qu'il lui doit en sarcasmes, tout en reconnaissant qu'à la tête d'une troupe « le duc a fait d'admirables choses ». Voici en quels termes il parle de cet affreux guet-apens de Sinigaglia qu'il a froidement décrit dans un célèbre rapport officiel :

« Pour prendre ses ennemis à la glu, et les amener dans sa tanière, le basilic siffla d'une manière séduisante. »

« Il n'eut besoin de beaucoup de temps : ce traître de Fermo[3], et Vitellozzo, et les deux Orsini qui furent ses grands amis, »

« Donnèrent de la tête dans le piége....[4]. »

1. *Premier Décennal.*
2. Foscolo.
3. Oliverotto da Fermo qui avait tué dans une embûche semblable un oncle et deux amis. — Il convient de remarquer ici que l'auteur n'était pas si grand ami de Borgia qu'on l'a prétendu. Il l'a vanté dans le *Prince* comme le héros de l'habileté astucieuse et des implacables résolutions, parlant à un prince dans la même position, neveu d'un pape, aussi peu capable de scrupules et digne qu'on lui proposât ce modèle.
4. *Premier Décennal.*

Jules II ne suivit pas l'exemple d'Alexandre VI; sur les trois « servantes fidèles et chères » de celui-ci, deux au moins lui furent inconnues. Mais Jules II, le pape guerrier, dont la devise était *fuori i barbari*, travaillait pour sa puissance propre. Or les Italiens savaient gré au souverain pontife de rendre impossible la conquête du pays par un étranger : ils ne souffraient pas qu'il fût conquérant. Machiavel a plus de colère pour Jules II que pour le père de César Borgia. Après avoir salué avec confiance l'avénement de ce « nouveau portier du Paradis », il s'irrite dès qu'il le voit entrer en campagne.

« .... Le pape Jules, ne pouvant plus tenir avec le frein son cœur orgueilleux, livra au vent les saintes bannières. »

« Plein de colère par nature et de fureur contre tous les détenteurs de ses domaines, il répandit d'abord son pire venin, »

« Et pour en jeter à terre tous les tyrans, abandonnant le seuil des saints apôtres, il montra la guerre à Bologne et à Pérouse. »

« Les Baglioni, cédant à sa volonté, gardèrent leur bien. .. »

Comment ne pas se souvenir ici de cette page presque incroyable des *Discours sur Tite-Live*, où l'auteur s'étonne que Jean-Paul Baglioni n'ait pas osé porter la main sur le Saint-Père qui était hardiment entré sans armes dans sa ville? Un homme couvert d'infamie et de crimes n'avait pas eu l'audace d'accomplir un dessein « qui aurait, dit l'auteur, inspiré l'admiration et laissé de lui un souvenir éternel ! » Ce qui doit étonner dans cette circonstance, ce n'est pas la timidité du tyran de Pérouse, c'est le sang-froid imperturbable de Machiavel et des hommes d'État de son temps, le caractère osé de cette doctrine enseignée à des jeunes gens de l'aristocratie de Florence, sous l'autorité douce encore des Médicis, dans les années mêmes où Luther commençait obscurément sa redoutable carrière.

Au reste, il ne faut juger ni de la papauté par Alexandre VI et Jules II, ni des princes et tyrans par Borgia, par

Oliverotto ou par Baglioni. Entre les souverains pontifes il y avait Pie III, qui fut exalté pour ses vertus.

« Mais il demeura peu de jours sous le fardeau que Dieu lui avait mis sur les épaules[1]. »

Il y a aussi Adrien VI, le prêtre sévère, dont Machiavel n'a pas eu le loisir de parler, ce précepteur flamand de Charles-Quint, qui fit le désespoir des artistes, des poëtes et de tous ceux qui vivaient des largesses pontificales.

Parmi les princes de la Romagne il faut compter les ducs de Ferrare que l'auteur de l'*Orlando* a un peu grandis, et qu'il ne convient pas non plus de trop rabaisser; il y avait aussi les ducs d'Urbin qui ne ressemblèrent pas tous au neveu de Léon X, Lorenzo, à qui Machiavel adressa le *Prince*. Dans ces cours se formait cette chaîne de gentilshommes si nombreux en Italie, qui surent tenir également l'épée et la plume : car c'est encore un trait du XVI[e] siècle italien que l'alliance du talent, de la valeur et de la capacité politique. Là, comme ailleurs, régnait une opinion publique dont la puissance ne restait pas enfermée dans les limites de tous ces petits États. Nous en voyons une preuve curieuse dans la réponse que fit une jeune fille à l'un des principaux capitaines qui avaient assiégé Florence. Il avait porté le premier coup au général des Florentins fait prisonnier et l'avait ensuite livré à ses soldats. Comme il se trouvait à Urbin, et qu'il demandait un jour à la fille de Silvio Aldobrandini l'honneur de danser avec elle, elle refusa en disant qu'aucune femme d'Italie, se respectant elle-même, n'accorderait une faveur à l'assassin de Francesco Ferrucci[2].

État politique de Florence.

Trois partis divisaient la ville de Machiavel après l'expulsion de la famille souveraine en 1494 : les deux premiers, le populaire, désigné sous le nom de *piagnoni*,

1. *Premier Décennal.*
2. Ammirato, *Opuscoli*, t. II, p. 480.

pleureurs, et les *ottimati*, républicains de vieille souche, avaient secoué le joug des Médicis.

« Ils étaient sortis de dessous le bât qui avait pesé sur eux soixante ans[1]. »

Trente-sept années de république, d'abord complète et sincère, puis combinée avec un régime princier, retardèrent l'avénement de la monarchie pure, et donnèrent l'essor aux libres spéculations de l'esprit politique. La troisième faction, celle des princes, combattit d'abord Savonarole et le peuple, en se plaçant derrière les républicains de l'aristocratie : le moine enthousiaste fut offert en holocauste pour rapprocher les partis.

« Ce qui vous déplut surtout, ce qui vous désunit, fut cette école qui enrôla toute la ville sous son drapeau. »

« Je parle de ce grand Savonarole, qui, inspiré d'un souffle divin, vous prit dans les filets de son éloquence. »

« Mais comme beaucoup craignaient de voir la ruine lente de leur patrie sous cette doctrine de prophète, »

« On ne trouva qu'un moyen de vous unir : ce fut d'accroître avec un plus grand feu son feu divin[2]. »

Ce retour vers le fameux dominicain est un point de départ nécessaire pour l'histoire politique et morale du temps. Sans le fanatisme de Savonarole, la doctrine de Machiavel et des publicistes du temps ne s'expliquerait pas; l'excès de mysticisme de l'un produisit l'excès d'immoralité des autres. Durant trois ou quatre ans les Florentins se laissent persuader que la destruction et la mort de la république est dans l'usure et dans les mauvaises mœurs, que son salut et sa force résident dans les jeûnes, les aumônes, les prières. D'autres viennent ensuite, qui leur montrent que ces vices ne suffisent pas à les ruiner, ni ces vertus à conserver leur puissance.

« Croire que sans toi Dieu va combattre pour ta cause,

1. *Premier Décennal.*

2. *Premier Décennal :* L'ironie de ce jeu de mots funèbre retombe-t-elle sur Florence ou sur la victime? Machiavel conserve le respect pour Savonarole dans tous ceux de ces ouvrages où le sentiment républicain prédomine.

tandis que tu demeures oisif et agenouillé, voilà ce qui a perdu plus d'un royaume et plus d'un État. »

« Les prières sont nécessaires, et celui-là est fou qui défend au peuple les cérémonies et les dévotions : »

« On y recueille, il me semble, l'union et le bon ordre; de là vient la bonne fortune des États. »

« Mais qu'il n'y ait pas d'homme de si pétit cerveau qui croie, lorsque sa maison tombe en ruine, que Dieu la sauvera sans autre appui; »

« Car il mourra sous les décombres[1]. »

Cette morale est la vraie à condition qu'elle n'aboutisse pas aux mœurs de la *Mandragore*, ni aux préceptes du *Prince*.

Du fatalisme religieux d'un missionnaire, ardent républicain, Florence ne pouvait passer aux mains des Médicis; elle ne pouvait même s'arrêter dans le camp des *ottimati* qui faisaient ombrage à son égalité jalouse : elle resta républicaine et démocratique sous les auspices du magistrat populaire Pierre Soderini, gonfalonier perpétuel à partir de 1502. Ce nom est parvenu à la postérité marqué d'une épigramme un peu cruelle de Machiavel, ce qui n'empêche pas celui-ci d'en avoir fait un bel éloge dans son *Premier Décennal:* à ce moment, l'honnête Soderini représentait exactement son opinion et son parti. En 1512, les *palleschi*[2] font revenir leurs princes dans la ville, sans y faire encore rentrer la tyrannie sur leurs pas. Ils conservent les formes de l'État populaire; les amis des Médicis et ceux de la liberté se voient, se réunissent ou s'écrivent, et les fruits de leurs entretiens sont aujourd'hui ce que le génie politique du XVIe siècle a produit de meilleur. « Si je pouvais vous parler, » écrit Machiavel à Francesco Vettori, ambassadeur à Rome pour le compte de la république princière, « je ne pourrais m'empêcher de vous remplir la tête de mes petits châteaux en l'air : le sort m'a fait tel, que ne sachant raisonner ni de

1. *Asino d'Oro*, ch. V.

2. Ce mot vient de *palle*, pilules, parce qu'il y en avait trois dans les armoiries des *Medici*, par allusion au sens du nom.

l'art de la soie, ni de l'art de la laine, ni des profits et pertes, il faut bien que je raisonne d'affaires d'État, et ce serait faire vœu de me taire, si je ne causais de ces matières. » L'art de la soie et celui de la laine étaient des métiers essentiellement florentins; la politique, à son tour, allait devenir un art qui ne le serait pas moins.

Ces nuances successives de la république furent un exercice naturel de l'esprit politique et favorisèrent ses inventions; la diplomatie n'offrit pas un moindre champ à son activité. Il fallut traiter, non plus seulement du commerce, mais de l'existence et du salut de l'État, avec les grandes puissances introduites malheureusement dans les affaires de l'Italie. Devant les publicistes enfermés dans un petit horizon la conquête étrangère ouvrit brusquement une large carrière. Cette courte période mûrit tout d'un coup leur génie : ils luttèrent tous contre une fatalité inexorable et succombèrent avec la liberté de leur pays. Un instant Florence crut échapper à une monarchie qui ne la sauvait même pas des dangers extérieurs; elle regarda la prise de Rome et la ruine de Clément VII (Jules de Médicis) comme le signal de sa renaissance. Son illusion, sa généreuse folie, ne dura que trois ans, une alliance nouvelle rapprocha bientôt la papauté de l'empire et la cité libre fut la victime sacrifiée à cet accord (1531). D'où venait cette héroïque résolution d'une ville que tous ses alliés abandonnaient? Ce n'est pas de ses hommes d'État : la correspondance de Machiavel et de Guichardin fait bien connaître la froideur, la timidité de tous ceux de leur condition ou de leur parti; ils n'avaient que trop raison d'ailleurs; l'entreprise de résister et l'espoir de vaincre étaient insensés. La pensée de Savonarole domina la république florentine dans son agonie : il avait prédit qu'elle ne périrait pas; l'illustre fanatique entraînait après lui cette ville qui n'était pas la sienne, mais qu'il chérissait. Voici ce que le grave et froid Guichardin écrivait au septième mois du siége de Florence :

« La foi n'est autre chose que de croire fermement et presque avec certitude ce qui n'est pas suivant la raison.... C'en est un bien grand exemple que cette obstination des

Florentins, qui, s'étant mis contre toute raison à braver une guerre avec le pape et l'empereur, sans aucune espérance de secours, désunis entre eux et malgré mille difficultés, ont soutenu sur leurs murs, durant sept mois déjà, l'effort d'armées qu'ils semblaient ne pouvoir soutenir sept jours : ils ont conduit les choses à ce point que s'ils étaient vainqueurs, personne ne s'en étonnerait plus, au lieu que ci-devant chacun les croyait perdus ; et cette obstination a surtout pour cause la foi qu'ils ont de ne pouvoir périr suivant les prédictions de frère Jérôme de Ferrare[1]. »

Au moment où la liberté disparait, une idée générale commence à se répandre en Italie. Le joug étranger ne pouvait s'appesantir sur toutes les têtes sans y faire naître la pensée de l'unité nationale. Dante l'avait conçue comme un abri contre les divisions intestines des États, et il la mettait sous la sauvegarde de la puissance impériale. Machiavel, Guichardin et les autres publicistes de Florence et de Venise l'invoquèrent plus ou moins directement comme une arme contre les étrangers. Tous accusèrent la papauté de la rendre impossible ; mais tous également reconnurent que Rome était une forteresse inexpugnable de l'indépendance italienne. Si les papes empêchèrent toujours l'unité absolue, ils empêchèrent aussi la conquête absolue. Non moins que la cour romaine, les États italiens furent contraires à l'unité, et ils n'eurent pas cette puissance morale qui sauvait la nation des dangers suprêmes. Lorsque Rome fut saccagée par une armée d'Allemands et d'Espagnols, Florence soulevée se réjouit. Lorsque Florence accablée ouvrit ses portes aux Médicis, son vainqueur était Clément VII non moins que Charles-Quint ; la tyrannie établie chez elle était du moins une tyrannie italienne, florentine. De son côté, le pape vaincu, humilié, n'ayant d'autre force que celle de son caractère sacré, traitait d'égal à égal avec l'empereur. Si ce fut un grand malheur pour Florence, il en faut accuser Clément VII, qui faisait tourner sa défaite au bé-

1. *Ricordi politici*, Opere inedite, t. 1er, p. 83.

néfice de sa famille, non l'institution qui arrêtait le pays sur la pente d'une servitude complète.

CHAPITRE XIV.

MACHIAVEL.

Sa vie et ses œuvres diverses avant la rentrée des Médicis. — De la rentrée des Médicis à son retour aux affaires. — Après son retour aux affaires.

Vie et œuvres diverses de Machiavel, avant la rentrée des Médicis.

Les ancêtres de Niccolò Machiavelli firent partie de cette nombreuse émigration sortie de Florence après la défaite des Guelfes à Montaperti en 1260, dans cette bataille sanglante qui, suivant l'expression de Dante, « colora l'Arbia en rouge ». Lui-même, il ne les fait pas figurer parmi les familles guelfes de Florence, d'où il faut conclure qu'ils n'étaient pas au premier rang de cette noblesse républicaine. Il rappelle, dans ses *Istorie fiorentine*, un messire Girolamo Machiavelli, qui fut exilé pour s'être opposé à un coup d'État dont les amis des Médicis étaient les auteurs (1458), puis exécuté dans une prison pour avoir, en Italie, « cherché des ennemis à sa patrie »; c'est-à-dire à ceux qui la tenaient asservie[1]. Ce passage prouve d'abord que la famille n'était pas amie des maîtres de Florence, ensuite que Machiavel sépare avec soin sa cause de celle d'un ancêtre dont le souvenir nuisait à sa fortune, enfin que les Machiavelli n'étaient pas sans influence dans leur ville, puisqu'on avait pu les redouter. Les aïeux du publiciste ne fournirent pas moins de treize gonfaloniers et de cinquante-trois prieurs à la république. Ils faisaient partie de ces nobles rapprochés du peuple par l'exiguïté de leur

1. *Istorie fiorentine*, lib. VII, cap. III.

patrimoine, comme par leurs opinions populaires, que leur illustre descendant conserva jusqu'à la fin. D'autre part ils n'étaient pas de ces *popolani* qui fondaient sur la pure démocratie leurs ambitieuses espérances. Nobles de naissance, ils passèrent les uns après les autres par des honneurs qui n'enrichissaient pas et par des professions qui perpétuaient leur pauvreté. Leur héritier fut comme eux, pauvre, ami du peuple et partisan de la noblesse tout à la fois.

Il naquit en 1469 d'un père jurisconsulte, qui vécut assez pour le voir secrétaire de la république[1], et d'une mère également noble, pourvue non-seulement d'esprit et de connaissances, mais de talent poétique. Ce don particulier se retrouva chez lui comme une ressource à laquelle il n'avait pas d'abord songé. En effet, soit que ses comédies et ses vers appartiennent à l'époque de son activité dans les fonctions publiques, soit, ce qui est plus probable, qu'ils aient été une diversion aux ennuis de la fortune contraire, il ne produisit aucune œuvre d'imagination avant l'âge de trente-cinq ou peut-être de quarante ans. Cette vocation tardive et presque d'arrière-saison caractérise Machiavel poëte, explique la tournure constante de ses idées, et justifie, sans qu'il soit nécessaire de décrier ses ouvrages poétiques, le soin que nous avons pris de le ranger avec tout le bagage de ses écrits dans le cercle des prosateurs.

Nous ne connaissons qu'un maître de Machiavel, Marcel-Virgile Adriani, sous les ordres duquel il était placé dans la chancellerie d'État. Cet homme très-savant, auteur d'ouvrages estimés, lui donna peut-être des leçons de littérature ancienne ; mais rien n'est plus certain ni plus solide que la science de l'auteur du *Prince* et des *Discours sur Tite-Live;* et lorsque Paul Jove fait entendre qu'il ne savait que peu ou point de latin, il veut parler peut-être de l'art de la période latine dont lui-même se piquait, mais auquel

1. Il dit lui-même qu'il perdit son père un mois avant de partir pour la France (1500). C'est donc à tort qu'on l'a représenté quelquefois comme orphelin à l'âge de seize ans.

le publiciste ne songeait guère. Machiavel, suivant l'usage des chancelleries de ce temps, ne mêle que trop de latin à la prose italienne. S'il n'eut pas les leçons de Marcel-Virgile il étudia certainement ses ouvrages, et sans doute son *Dioscoride*, où il apprit ce qu'il semble savoir de médecine. On se souvient que la plus célèbre de ses comédies roule en partie sur un préjugé que les médecins avaient relativement à la mandragore, et il est certain qu'il avait des procédés pour préparer les remèdes dont il faisait usage. Il fournit dans une lettre à Guichardin la recette de certaines pilules excellentes pour entretenir les fonctions du corps et dont il est certain qu'il est mort [1]. Telle aussi a été la fin de Descartes et de plus d'un écrivain trop confiant dans ses connaissances médicales.

Ne demandons pas à d'autres qu'à Machiavel le caractère dont la nature et l'habitude l'avaient pourvu. Il était de bon air à Florence d'être caustique : l'auteur du *Prince*, avant de devenir un grave personnage, se faisait craindre par sa causerie mordante: elle était redoutée encore après. Il menace de ses propos méchants celui qui voudrait dire du mal de sa comédie : « Je l'avertis et lui dis que l'auteur ne le cède à qui que ce soit en méchanceté; ce fut là son premier art, et dans toutes les parties du monde où résonne le *si*, il est peu de personnes qu'il tienne dignes de son estime [2]. »

Cette verve maligne touche au cynisme, et n'est pas moins la peinture d'un temps que d'un homme. Il revient souvent sur ce mépris de l'espèce humaine, tantôt avec sérieux quand il s'agit de doctrine, tantôt avec ironie quand il s'amuse; mais toujours il confesse, il étale, pourrait-on dire, son goût pour le sarcasme. Horace excuse ses satires en racontant que son père lui faisait noter les gens vicieux pour lui apprendre la distinction du bien et du mal. Machiavel voit du mal partout, et ce n'est pas seulement

1. Voy. un fragment de lettre d'un fils de Machiavel à un parent de sa mère, dans toutes les biographies.
2. Prologue de la *Mandragola*.

quand il plaisante. Dans l'*Ane d'or*, c'est encore de la plaisanterie.

« Ayant autrefois occupé mon esprit à mordre celui-ci ou celui-là, je demeurai un temps assez tranquille, doux et patient. »

« N'observant plus les défauts d'autrui, cherchant de quelque autre manière à trouver mon profit, en sorte que je me crus guéri. »

« Mais ce siècle méprisable et corrompu est cause que, sans avoir les yeux d'Argus, on voit du mal plutôt que du bien. »

« C'est pourquoi, si je répands un peu de poison, bien que j'aie renoncé à l'habitude de médire, j'y suis forcé par le temps actuel qui est riche en cette matière[1]. »

Il ne plaisante plus quand il écrit le *Prince* ou les *Discours*, et l'on sait à quelles conséquences aboutit cette manière de voir les hommes.

Ce que le génie florentin avait de plus capricieux et ce qu'il avait de plus profond était réuni dans cet esprit singulier. En vrai disciple de Boccace il se plaisait aux mystifications. Pour combien de motifs divers il se réjouit et s'amuse dans sa correspondance avec ses amis! Tantôt ils parlent d'affaires, et Machiavel aurait tout laissé, fortune et bien-être, pour courir après la politique; tantôt ils se font des confidences réciproques sur leurs plaisirs, et à force d'effronterie, elles cessent quelquefois d'être curieuses; ils rient aussi des bons tours qu'ils peuvent jouer dans l'occasion.

L'esprit de cet enfant de Florence était tourné au paradoxe, et souvent, quand nous l'admirons avec une sorte de haine ou d'effroi, nous oublions l'ironie cachée et je ne sais quel besoin d'étonner. Cette marque de son esprit était bien connue de ses amis : « Vous avez toujours été d'une humeur s'éloignant de l'opinion commune, toujours inventeur de choses nouvelles et extraordinaires, » lui écrivait Guichardin. Celui-ci, homme prudent et grave, en riait dans ses lettres; mais dans son cabinet d'étude, quand il le prend

1. Opere minori, *Asino d'oro*, p. 457. Firenze, Lemonnier, 1852.

au sérieux, il l'accuse de pencher toujours vers la violence ou la singularité[1].

Sa vie, ses études, ses lectures, présentent les mêmes contrastes que ses œuvres. Il lisait Dante, le poëte des philosophes, des théologiens, des hommes d'État, et Burchiello, le poëte du petit peuple, *populo minuto*, dans le siècle passé. Il se plaisait à soulever des difficultés sur leurs textes; il avait sur ces points-là de l'autorité, comme en matière de politique ou de diplomatie. Ses goûts n'étaient pas moins disparates : tantôt on le voit s'essayer dans le pétrarquisme à propos d'une beauté qui lui est apparue dans sa campagne de San Casciano; tantôt et même le plus souvent, il porte ses hommages à des personnes dont la banalité ne l'effraye pas ; il lui arrive parfois de plaisanter sur des mœurs auxquelles on ose à peine faire allusion. Il est pourtant père de famille, et il semble qu'il aime son intérieur, pas assez cependant pour y chercher ses distractions ou pour s'interdire les plaisirs coûteux.

Quelles étaient les opinions politiques de Machiavel avant d'entrer dans les fonctions publiques? Agé de vingt-trois ans à la mort de Laurent le Magnifique, il parvenait à l'âge d'homme dans un moment où les troubles civils et l'invasion étrangère ne permettaient à personne d'être indifférent. Il fut témoin des quatre années d'agitation qui marquèrent le passage de Savonarole aux affaires de la république, et ce spectacle détermina sans doute son choix. Le plus curieux et presque l'unique monument des premières années du publiciste est une lettre à un ami, datée de 1497. Il s'agit des prédications du célèbre dominicain : Machiavel suivait les stations de l'étrange homme d'État qui lançait ses décrets ou tout au moins les proposait du haut de la chaire : mais ce n'est pas l'enthousiasme qui le poussait à Saint-Marc ou à Santa Liperata; il n'y avait pas dans le joyeux compère l'étoffe d'un *piagnone* ou larmoyeur.

1. *Lettere*, Opere di Machiavelli, Biblioteca scelta, Silvestri, t. VIII, in-12, 1821.— *Considerazioni sovra i Discorsi*, Opere inedite di Guicciardini, t. I.

Il cherche à prendre sur le fait les artifices du tribun en robe de moine ; il le méprise et tourne contre lui les mêmes accusations dont ses ennemis acharnés, les *arrabbiati* (enragés), le harcelaient. L'auteur du *Prince* n'est pourtant pas un *arrabbiato* : une certaine dose de scepticisme et son peu de fortune l'empêchaient d'être au nombre de ces grands républicains de tradition aristocratique, détestant également la tyrannie et le parti populaire. C'était la jeunesse dorée de Florence. Par ses goûts il penchait de ce côté; par ses idées il appartenait aux amis de la liberté ou *bianchi*, lesquels votaient pour Savonarole, quoique peu partisans de sa robe ; par nécessité il se rapprocha enfin des *bigi* ou gris, serviteurs des Médicis. Sans passer précisément par toutes ces couleurs, ni commettre aucune bassesse, Machiavel se soumit assez facilement aux vicissitudes de la politique, désireux de parvenir aux fonctions ; mais, plus zélé pour la science que pour sa fortune, il resta toujours *blanc*, c'est-à-dire démocrate avec modération, même quand il offrit ses services aux *gris*, amis de la monarchie. Il s'efforça de plaire à ceux-ci dans le *Prince* et aux *enragés* dans les *Discours*. Mais quand la république reparut pour la dernière fois, ses accointances avec les *gris* le compromirent ; il fut repoussé pour n'avoir été ni *enragé* ni *larmoyeur*.

Le mois qui suivit la mort de Savonarole, Machiavel, âgé de vingt-neuf ans, fut nommé à la seconde chancellerie, et encore un mois après, secrétaire des dix, *de' dieci di libertà e di pace*, qui étaient le conseil suprême de l'État (1498). Dans cette fonction d'où il a tiré le nom de *secrétaire florentin*, il était chargé de la correspondance de la république, des délibérations du gouvernement et de la rédaction des traités : en cette qualité, qu'il conserva jusqu'en 1512, il fut aussi chargé de nombreuses missions que ses *Legazioni* ou correspondances officielles font connaître. C'est la première période de la vie politique et littéraire du publiciste.

Son nom de secrétaire ne doit pas faire illusion sur l'importance de la fonction : celui qui en était revêtu, as-

sistait aux séances des magistrats, ayant voix délibérative; il recevait ou donnait les instructions suivant qu'il écrivait de Florence ou du dehors; ministre de la république au milieu de conseils sans cesse renouvelés, il personnifiait l'État. Sa correspondance, loin d'être dictée par ceux-ci, était rédigée par lui et portait l'empreinte de ses idées et de son talent. Vous retrouvez dans les *Legazioni* le cachet du génie qui a composé le *Prince* et les *Discours*.

On a quelquefois donné à certaines doléances de Machiavel chargé de missions diplomatiques une fâcheuse interprétation. Autant la science diplomatique et l'art de négocier des hommes d'État de Florence et de Venise étaient l'objet du respect et de l'admiration dans les cours étrangères, autant leur situation précaire était pour eux une source de sacrifices et de ruine. Ces fondateurs de la diplomatie moderne souffraient le plus souvent de la gêne. Une mission signifiait pour eux un impôt et une corvée. Il fallait même qu'il y eût peu d'empressement à l'accepter, puisqu'à Venise on faisait payer une amende à quiconque refusait une ambassade. Florence n'était pas plus généreuse pour ses représentants. Ainsi Machiavel touchait dix livres par jour durant ses missions, et ce n'est qu'en 1510 et pendant sa troisième légation en France qu'il est promu à douze livres : encore ne cumulait-il pas ce salaire avec celui de son emploi comme secrétaire d'État, et cette maigre allocation n'était-elle soldée qu'après vérification de la dépense faite pour les gens qui l'accompagnaient. La diplomatie se ruinait en ports de lettres : l'usage des exprès était coûteux, et l'expédition d'une dépêche de Melun à Florence ne revenait pas à moins de trente-cinq écus. Faute d'argent, il fallait quelquefois que le secrétaire florentin envoyât par les postes du roi Louis XII des missives importantes qu'il exposait à être lues par les agents français[1]. Le grand publiciste ne se voyait pas même payer en honneurs. Sa mince fortune ne permettant pas qu'il fût nommé ambassadeur — *oratore* — le titre inférieur semblait

1. Édition Silvestri, t. VI, p. 191 et suiv.

suffisant pour lui, et ces nuances échappaient si peu aux étrangers que Louis XII l'appelait simplement du nom de secrétaire[1].

Parmi ses missions les plus intéressantes il faut compter celles qu'il remplit près de César Borgia, de Louis XII et de l'empereur Maximilien. Les premières eurent pour motif apparent de ménager à la république l'amitié de ce redoutable fils d'Alexandre VI et pour objet réel de surveiller ses progrès. Le double but de l'ambassade doit être présent à l'esprit quand on lit la célèbre description de l'assassinat des petits seigneurs de la Romagne, Vitellozzo, Oliverotto et les autres. Machiavel, n'étant pas le chef de la légation, occupe ses loisirs à un récit bien fait pour édifier la Seigneurie sur le caractère profond et froidement sanguinaire de César Borgia, de celui qu'on appelait *il Valentino* à cause du titre de duc de Valentinois que lui avait donné le bon roi Louis XII. Ce chef-d'œuvre de narration et de froideur impassible devant le crime date de 1502. On a fait de Machiavel le témoin complaisant et charmé, presque le complice de cette tuerie : on abuse de l'étonnement et, si l'on veut, de la satisfaction qu'il laisse percer. Les tyranneaux romagnols qu'il méprise et qu'il hait sont détruits par un tyran plus fort et plus habile qu'eux tous, et il s'en réjouit comme tous ses contemporains : « On dict que le dragon se faict et se forme d'un gros serpent dévorant et mangeant plusieurs autres serpents et serpenteaux. » Ainsi s'exprime Brantôme sur le compte de César Borgia. C'est bien assez de n'avoir pas d'horreur du sang répandu : il ne faut pas soupçonner Machiavel, serviteur fidèle de la république, d'avoir aimé ce tyran étranger, ni même d'avoir espéré de lui l'affranchissement de l'Italie. Il le cite après sa mort comme un modèle de politique et n'a jamais été son partisan.

Ses missions en France servent plutôt à l'histoire diplomatique du temps qu'à la peinture des hommes et des choses qu'il a vus. Machiavel tient beaucoup plus du né-

1. *Legazioni*, éd. Silvestri, t. VIII, p. 14.

gociateur temporaire dans un moment de crise, que du résident paisible qui a du loisir pour observer autour de lui et pour décrire ce qu'il observe. A chaque pas on y rencontre le secrétaire aux prises avec des difficultés presque insolubles : ce sont des exigences qu'il faut désarmer, des sommes d'argent qu'on ne peut fournir ; on veut satisfaire le roi, sans trop déplaire au pape, vaincre les humeurs difficiles des ministres, sans renoncer à la dignité, exercer une influence sérieuse avec peu de ressources. « Qui veut conduire, dit-il, une affaire en cette cour, il lui faut beaucoup d'argent, grande diligence et chance heureuse. » Chose lamentable ! Les envoyés italiens accusaient, déchiraient, s'efforçaient de perdre des états italiens. Machiavel, secrétaire florentin, était obligé de montrer à Louis XII les moyens les plus sûrs pour détruire Venise. Rêver l'unité nationale dans ses écrits et la mettre en pièces dans la réalité, telle est la contradiction fatale, inévitable, à laquelle le grand publiciste était condamné. Il est vrai que cette noble chimère lui apparut plutôt dans la retraite, et que loin des affaires la conscience du citoyen s'est éveillée à des lumières nouvelles. Il ne faut pas confondre avec les *Légations* un excellent morceau intitulé *Ritratti delle cose della Francia*, Description des choses de la France. Cet opuscule à lui seul vaut une correspondance entière. Il y a réuni ses informations sur notre pays, et elles sont ce qu'on pouvait attendre d'un esprit qui n'était curieux que de la science du gouvernement. Royauté, noblesse, armée, église, richesse, état du pays, finances, il a resserré toutes ces choses en quinze pages, sans doute pour l'instruction de ses concitoyens : le publiciste a été pour Florence un maître de politique bien avant la publication de ses livres, qui ne s'est faite qu'après sa mort.

Sa description de l'Allemagne, *Ritratti delle cose della Alamagna*, aussi bien que son *Rapport* sur le même sujet, sont le fruit de son voyage et de son séjour à Constance et en Tyrol, où il servit de second à son ami Francesco Vettori auprès de l'empereur Maximilien. Il profite de l'occasion pour faire connaître les cantons de Suisse, leur organi-

sation militaire et les conditions suivant lesquelles ils permettaient aux souverains de France et d'Allemagne de soudoyer des hommes dans leur pays. Les communes d'Allemagne, avec leurs libertés bourgeoises, leur frugalité primitive, leurs exercices militaires, lui inspirent un intérêt qui ne manque point de reparaître dans ses *Discours*. Il fait un agréable portrait de l'empereur Maximilien dans un petit *Discours sur l'Allemagne* qui est une instruction donnée à quelque diplomate : a-t-il eu des relations personnelles avec Maximilien ? Les lettres missives de cette légation sont de la main de Machiavel et signées de Vettori ; ce dernier était seul accrédité près de l'empereur ; mais si l'auteur du *Prince* n'a connu celui-ci que de seconde main, il faut avouer qu'il l'a bien connu. Nul n'a mieux saisi les contrastes du caractère de ce souverain qui prodiguait son argent et n'aurait pu satisfaire son avarice « quand même, dit Machiavel, toutes les feuilles des arbres eussent été d'or, » qui ne prenait conseil de personne et écoutait tout le monde, qui gardait profondément ses secrets et changeait ses desseins à toute heure, qui ne faisait rien de suivi et qui observait le silence le plus rigoureux, jusque-là qu'il faisait connaître en route seulement le but de son voyage du jour, et qu'il ne détachait son cuisinier de son cortége qu'une heure à l'avance[1].

Ce n'est pas en vain que le publiciste vit les Allemands des communes servir durant la guerre, travailler chez eux et s'exercer durant la paix. « Ils ne dépensent pas en soldats, parce qu'ils maintiennent leurs hommes armés et rompus aux exercices, les jours de fête ; ces hommes pour tous jeux, manient l'un l'arquebuse, l'autre la pique, celui-ci une arme, celui-là une autre ; et ils ne mettent pour enjeu que des honneurs ou distinctions semblables. » Il était naturel qu'il en fît l'application au service militaire de son pays. L'année d'auparavant (1506) il avait été chargé de lever des fantassins dans le territoire de la république, et c'est là une mission qui ne doit pas être oubliée. Florence avait

1. Édition Silvestri, t. VII, p. 362.

perdu Pise par suite de la chute de Piero de' Medici (1494), et faisait de vains efforts pour réduire cette ancienne rivale révoltée. Les fantassins surtout manquaient aux assiégeants, et Antonio Giacomini leur capitaine, ayant eu l'idée de s'en procurer dans les campagnes, Machiavel avait été chargé d'enrôler parmi les paysans des volontaires. Ce qui n'était d'abord qu'un expédient prit dans la pensée de l'homme d'État les proportions d'une institution militaire. C'est ainsi que les travaux du secrétaire florentin préparèrent en lui l'éminent publiciste, et que ses *Legazioni* nous montrent en germe toutes les idées plus tard développées dans le *Principe*, dans les *Discorsi* et dans l'*Arte della guerra*.

Machiavel était âgé de quarante-trois ans quand il fut destitué par suite de la première rentrée des Médicis. Nous avons de lui une lettre adressée à une dame sur l'événement de 1512. Cette *signora* n'était autre que la veuve de Piero de' Medici, Alphonsine Orsini, mère du jeune Lorenzo de Médicis, plus tard duc d'Urbin et prince plus ou moins avoué de Florence, celui-là même auquel Machiavel devait adresser, six ou sept ans après, son livre du *Prince*[1]. « Je vous raconterai les faits, dit-il, aussi bien pour satisfaire à votre désir, que pour l'honneur qui en rejaillit *sur les amis de votre très-illustre Seigneurie que je tiens pour mes maîtres*. Ces deux motifs effacent tous mes déplaisirs qui sont infinis. » Il n'était pas entré dans les fonctions en ami des Médicis ; on voit qu'il n'en sortait pas comme leur ennemi. Sur la chute du gouvernement républicain de Soderini, il partageait cette opinion assez générale que le gonfalonier à vie avait trop consulté le sentiment de la multitude, qu'il n'avait su ni s'assurer l'énergique appui de la France, ni abandonner sa cause, qu'il n'avait osé ni traiter, ni combattre à propos. Machiavel avait, sans doute, raison : il fallait agir au mieux de l'intérêt de la république et vaincre ou mourir honorablement avec elle, au lieu de se laisser envelopper par les intrigues des Médicis ser-

1. C'est Julien de Ricci, neveu de Machiavel, qui donne le nom de cette dame.

vis par les Espagnols. Mais Machiavel lui-même se faisait illusion. Dès le jour où l'Espagne, unie d'intérêt avec les Médicis, commença de prendre le dessus sur la France, Florence était perdue. Le secrétaire déchu ne pardonna jamais au gonfalonier son indécision. Celui-ci, contraint de prendre la fuite, traversa l'Apennin, passa la mer et se réfugia dans Raguse, d'où le souverain pontife l'autorisa bientôt à se rendre à Rome, en lui rendant tous ses biens confisqués. Le secrétaire fut moins heureux.

Il demeura privé de l'emploi qui le mettait à l'abri de la gêne, obligé de se pourvoir, exposé aux soupçons et, l'année d'après, impliqué dans une conjuration. Il reçut du gonfalonier une lettre dont l'auteur, sans doute, se plaignait du hasard et imputait à la fortune le mauvais tour qu'avaient pris les affaires; il répondit par deux pages caractéristiques : c'est nous, suivant Machiavel, qui faisons notre destinée, et il n'est pas vrai de dire que le sort se joue de nos pensées[1]. Les mêmes desseins n'ont une issue différente que dans des circonstances différentes. Connaître celles-ci et en faire un bon usage voilà la science du gouvernement. Toutes les pensées de l'écrivain, vers et prose, découlent de ce principe, et les deux pages amères adressées au gonfalonier, son ancien ami politique, offrent le point de départ de toutes ses études. Ce dernier mourait quelques mois après à Rome et tout le monde sait l'épigramme implacable, injuste peut-être, du secrétaire florentin.

« La nuit que mourut Piero Soderini, son âme se rendit à l'entrée de l'enfer; et Pluton lui cria : « Ame imbécile! « que parles-tu d'enfer? descends au limbe des petits en« fants. »

Un très-petit nombre des écrits de Machiavel peuvent être, d'une manière assurée, attribués à cette première période. Le *Premier Décennal* est de cette catégorie; ses comédies sont-elles du temps où il était aux affaires? Ma-

1. Et par où l'un périt, un autre est conservé.
CORNEILLE.

chiavel admirait dans Laurent de Médicis cette heureuse versatilité d'esprit qui lui permettait de passer des questions d'État aux amusements de toute sorte : « En considérant, dit-il, sa vie légère et grave à la fois, on voyait en lui deux personnes diverses réunies par un rapprochement presque impossible. » C'est un trait de sa propre physionomie qu'il dessine ; rien n'empêche donc qu'il ait écrit, comme on le pense généralement, en 1504 et 1506, sa *Mandragore* et sa *Clizia* dont nous avons parlé au chapitre précédent. Pourtant nous devons faire observer que ces dates sont données par l'auteur des deux ouvrages comme celles des faits qu'il expose, non de ses pièces, et que le prologue de la *Mandragore*, où il parle de sa destitution, ne peut guère convenir qu'à une première représentation. Ajoutons que les contemporains semblent tous hésitants sur l'antériorité de la comédie de Machiavel ou de celle de Bibbiena, et que celle-ci est certainement de 1513. Elles seraient donc de la même époque et il en résulterait ce fait assez curieux de la littérature, que le plus grand poëte comique de l'Italie serait un naufragé de la politique. Il a cherché dans les vers un refuge contre la pauvreté, ce qui n'est pas nouveau[1], mais après avoir rédigé des dépêches et rempli des missions d'État, ce qui n'est pas fréquent.

Vie et œuvres diverses de Machiavel, de la rentrée des Médicis à son retour aux affaires.

Les Médicis étaient rentrés avec l'apparence de simples citoyens et avec un pouvoir réel : c'étaient le cardinal Giovanni et Julien, frères de Pierre, et son fils le jeune Lorenzo. Le titre de *Magnifique*, marque distinctive du chef de la maison, était donné à Julien ; mais les espérances de la famille se portaient sur Lorenzo, héritier en ligne directe. Une conjura-

1. Paupertas impulit audax
Ut versus facerem....
HORACE.

tion ne tarda pas à être ourdie contre eux : le pape était mourant, les conspirateurs comptaient faire le coup au moment de sa mort, par suite du départ du cardinal Giovanni appelé au conclave. Ce complot à échéance indéterminée fut découvert et Machiavel compromis. Nous croyons qu'il était innocent; au reste, ses pages éloquentes contre les conspirations ne prouvent ni qu'il les condamne comme criminelles, ni qu'il les blâme autrement que pour leur imprudence. Le grand écrivain fut mis à la torture et n'avoua rien. De sa prison, il adressa deux sonnets à Julien; voici le premier :

« J'ai, ô Julien, une paire de courroies à la jambe, avec trois traits de corde sur les épaules. Mes autres misères, je ne les veux pas conter, puisque c'est ainsi qu'on traite les poëtes ! »

« Des vermines grosses comme des papillons de nuit se promènent sur ces murs : jamais puanteur ne se sentit à Roncevaux, ni en Sardaigne[1], parmi ces arbrisseaux si connus, »

« Telle que dans mon délicat séjour, avec un vacarme qui ressemble à toutes les foudres de Jupiter et d'un mont Gibel entier enfermé sous cette terre. »

« On enchaîne l'un, on déchaîne l'autre ; et puis c'est un bruit de serrures, de clefs, de verrous ! Puis encore, ce sont les cris d'un homme que l'on hisse pour le tourmenter. »

« Ce qui me fut le plus pénible, c'est que, dormant aux approches de l'aurore, j'entendis des chants et l'on disait : « C'est pour vous que l'on prie. »

« Qu'ils aillent à la malheure, pourvu que votre pitié se tourne vers moi, bon père, et dénoue ces liens maudits[2]! »

Ce ton de sarcasme stoïque au milieu des tortures est un trait de caractère. Le mépris de Machiavel pour la dou-

1. On appelait de ce nom un lieu près de Florence où l'on écorchait les bêtes mortes.

2. C'est un sonnet à queue, *a coda*, comme le sont en général les sonnets plaisants, ceux de Burchiello par exemple. — Il fut publié pour la première fois, ainsi que le second, en 1833, dans le roman de *Luisa Strozzi*, par M. Rosini.

leur s'étend jusqu'à sa personne; il se punit d'avoir dérogé en faisant des vers : on l'a traité en poëte! Dans le second sonnet il parle avec dédain de ses pièces; il se qualifie lui-même de fou : « Va-t'en à la parade avec tes comédies dans ton sac! » Ce n'est pas sur ses souffrances, mais sur sa dignité ravalée qu'il gémit. Voilà bien le philosophe qui, dans une lettre célèbre à François Vettori, se livre aux insultes de la Fortune, pour voir si à la fin elle rougira de l'avilir sans mesure!

Le cardinal Giovanni, à la suite de son exaltation à la chaire pontificale sous le nom de Léon X, fit grâce à ce qui restait des conjurés et, par conséquent, à Machiavel. Alors commence pour l'écrivain une période de loisirs, de sollicitations, de travaux, qui dura huit années. Les premiers temps furent remplis pour lui d'amertume, de fausses espérances, de désespoirs véritables, comme aussi d'études et, il faut le dire, de dissipation autant que la gêne et une famille nombreuse le lui permettaient. Sa correspondance avec François Vettori, ambassadeur de la République à Rome, nous fait connaître en détail sa vie durant les vingt-deux mois qui s'écoulèrent depuis sa sortie jusqu'à la fin de janvier 1514 (vieux style[1]). Rien n'est plus varié, plus amusant, plus pathétique à la fois que sa lettre du 10 décembre 1513, si souvent citée et traduite depuis qu'elle a été retrouvée, en 1810.

Il est à sa petite propriété de San Casciano, il tend des piéges aux grives dans la saison et se lève avant le jour pour rapporter dans ses petites cages deux au moins, sept au plus de ces oiseaux. N'est-il pas à propos de citer ici un autre sonnet adressé à Julien de Médicis? La lettre est connue, mais les vers ne le sont pas, et ils ajoutent un excellent commentaire aux efforts que fait l'auteur près de son ami pour obtenir quelque faveur de la famille régnante.

1. L'année commençait alors au mois de mars, en sorte que, suivant le nouveau style, il faut lire ici 1515. Cette dernière lettre à François Vettori précédait de sept mois et demi la bataille de Marignan qui remit en question la domination espagnole et la puissance prépondérante des Médicis.

« Je vous envoie, Julien, quelques grives, non que ce présent soit bien beau, mais pour que Votre Magnificence se rappelle un peu le pauvre Machiavel, »

« Et que, si vous avez autour de vous quelqu'un qui se plaise à me mordre, vous puissiez lui en jeter une aux dents : en mangeant cet oiseau il oubliera de déchirer son prochain. »

« Mais, direz-vous, peut-être ne feront-elles pas l'effet que tu désires, n'étant ni bonnes, ni grasses : ils n'en mangeront pas. »

« Je vous répondrai que je suis maigre aussi, comme ils le savent, et cependant de ma pauvre chair ils tirent de bonnes bouchées. »

« Que Votre Magnificence laisse de côté les opinions des gens, qu'elle touche de ses propres mains, et qu'elle juge par elle-même, non sur les apparences[1]. »

Ces grives en disent plus que la lettre tout entière où il en est parlé. Le ton est plus soumis et plus enjoué que dans les sonnets précédents ; six mois se sont écoulés, il commence à espérer un retour de faveur. Comment le lui reprocher? Les Médicis semblent maîtres de l'avenir ; ils ont conservé les formes du gouvernement populaire, et Machiavel n'a jamais été ni un partisan, ni un ennemi déclaré. Les jugements outrés sur le publiciste viennent de ce qu'on l'a toujours représenté comme un homme servile ou comme un déterminé républicain. Beaucoup de Florentins étaient serviles, et il ne le fut pas ; de républicains déterminés il n'y en avait pas un, et il ne le fut pas plus que les autres.

Cependant l'hiver est arrivé ; le maigre plaisir de la chasse aux grives ne lui reste même plus. L'ancien secrétaire de la république s'en va voir des bûcherons dans un petit bois qu'il fait tailler pour en tirer de l'argent. Combien de chicanes il subit de la part de ses acheteurs ! De son bois il passe à la fontaine et de là à ses pipeaux, avec un poëte sous son bras, tantôt un grand, tel que Dante ou

1. Ce sonnet parut pour la première fois en 1846.

Pétrarque — notez qu'il s'agit ici des *Trionfi* et de *terza rima* — tantôt un petit, tel que Tibulle et Ovide. Puis il gagne la grande route et l'auberge où il cause avec les passants. L'heure du dîner ne tarde pas à venir, il mange en famille et retourne à l'auberge où il se retrouve à l'ordinaire avec l'hôte, avec un boucher, un meunier, un tuilier. Il s'acoquine avec ces gens toute la journée, jouant au brelan, au tric-trac, avec mille disputes, mille paroles injurieuses, pour un enjeu d'un *quattrino* — trois deniers — et l'on entend leurs cris de San Casciano. Il croit empêcher ainsi son cerveau de moisir et se laisse « fouler aux pieds par la Fortune, pour voir si elle n'en rougira pas ». Voilà le Machiavel sceptique et insouciant; voici l'autre :

Le soir venu, il retourne chez lui et entre dans son cabinet : sur la porte, il laisse ses vêtements de paysan souillés de boue et il se couvre d'habits royaux et de cour — Machiavel avait négocié avec des rois. — Accueilli par ses chers et vénérables anciens, il se nourrit avec eux « de son véritable aliment, de celui pour lequel il était fait », à savoir des hautes considérations de la politique. Il était né pour cette science, et c'est pour elle qu'il a travaillé, qu'il s'est dévoué, qu'il a méprisé la fortune et le bien-être, lui que ses goûts rendaient si sensible sur ce point. « Durant quatre heures je ne sens aucune fatigue, j'oublie toute peine, je ne crains pas la pauvreté, je ne suis pas effrayé de la mort. » Dira-t-on qu'il manque d'un idéal vrai, d'un enthousiasme sincère? On doit préférer que le courage, que l'oubli de l'intérêt personnel, que le mépris de la pauvreté et de la mort, soient mis au service d'une conviction inébranlable ou d'une doctrine politique plus honnête; mais ce dévouement à la science est assez beau, cette admiration du gouvernement romain — car il ne s'agit pas d'autre chose — est assez pure; et si l'on pénètre à fond les mobiles de tous les républicains de ce temps-là, on ne trouve pas entre ceux-ci un seul à qui il doive céder pour le désintéressement, et fort peu qui aient professé des principes plus humains.

Mais voici la partie délicate et scabreuse de la lettre. Il annonce à son ami qu'il prépare un opuscule *de Principati-*

bus— c'est le *Prince* — et qu'il veut l'offrir à Julien pour lui prouver qu'il n'a pas perdu les quinze années qu'il a passées dans les affaires, et qu'il est un de ces hommes dont on ne laisse pas l'expérience languir inutile dans l'oisiveté. Il exprime avec passion son désir d'être employé. L'ancien secrétaire roulerait au besoin une pierre au service des Médicis, persuadé, il le fait entendre, qu'il ne tarderait pas à les gagner. Il suffit peut-être de lire ce qui précède pour n'éprouver ici ni surprise, ni même de répugnance. Et pourquoi supposer qu'il ferait une bassesse? Sa pauvreté, il le dit lui-même, le met à l'abri d'un tel soupçon. A quel degré d'ailleurs il souffrait de sa gêne, il nous l'apprend par ce passage d'une autre lettre :

« Je resterai donc dans mes haillons, sans trouver personne qui songe à se servir de moi, ou qui pense que je puisse être bon à quelque chose. Mais il est impossible que cela dure, parce que je me consume et je vois, si Dieu ne se montre pas plus favorable, que je serai, quelque jour, contraint de quitter ma maison, de me mettre répétiteur ou secrétaire d'un capitaine, si je ne puis faire mieux, ou bien de m'enfoncer dans quelque pays désert pour enseigner à lire aux enfants, et laisser là ma famille en lui disant de me tenir pour mort : elle vivra mieux sans moi, parce que je lui suis une source de dépense, habitué que je suis à dépenser, et ne pouvant vivre sans le faire. »

N'est-il pas juste de peser toutes ces circonstances, et parce qu'il a plu à quelques-uns d'en faire un héros du républicanisme, faut-il tour à tour ne voir en lui qu'un martyr ou qu'un nécessiteux vulgaire? Il n'est pas douteux malheureusement que sa famille occupe peu de place dans sa correspondance, et que les distractions les plus illégitimes en occupent trop. Il fallait à tout prix que le pauvre Machiavel passât ses heures de relâche avec ses compagnons de plaisir ; cinq ou six jours s'étaient à peine écoulés depuis sa sortie de prison qu'il cherchait les parties fines. Sa correspondance avec François Vettori nous apprend de quelle fenêtre peu recommandable il a vu passer la procession. L'ambassadeur florentin près du Saint-Siége et l'an-

cien secrétaire de la république voyaient très-mauvaise compagnie ; celui-ci entretient celui-là des scandales les plus odieux de cette bonne ville de Florence qui croyait qu'un peuple corrompu est capable de conserver sa liberté. Une chose plus singulière encore, c'est que l'homme d'État, le grand publiciste, écrive à l'ambassadeur pour l'exhorter à faire litière des scrupules. Mais tournez la page et vous trouverez les considérations les plus sérieuses sur les événements, des projets qu'il faut soumettre au pape et d'où dépend peut-être le salut de l'Italie. N'est-ce pas une transition charmante que celle-ci qui passe d'une confidence amoureuse d'un politique de quarante-cinq ans à des pages d'une profonde sagacité sur la centralisation :

« Qui verrait vos lettres, honoré compère, et leur diversité s'étonnerait beaucoup nous voyant tantôt hommes graves, visant aux grandes choses, incapables d'avoir au cœur aucune pensée sinon remplie d'honneur et de majesté ; puis, le feuillet tourné, nous trouvant légers, inconstants, occupés de choses vaines. Si cette façon d'agir paraît blâmable, elle me semble, à moi, digne d'éloges, parce que nous imitons la nature, qui est variable ; et quand on imite la nature, on ne saurait être repris. Et bien que cette diversité nous ayons l'habitude de la partager entre plusieurs lettres, je la veux mettre, cette fois, dans la même, comme vous le verrez à l'autre page. Crachez d'abord....[1]. »

Et le voilà qui rapporte une conversation qu'il a eue avec un frère de l'ambassadeur, Paolo Vettori, chargé par Julien de gouverner pour lui une de ses villes. Léon X était en train de construire, en faveur de ce dernier, une principauté importante avec Parme, Plaisance, Modène et Reggio, prises sur Ferrare et sur le Milanais (janvier 1514, vieux style). Machiavel a donné à cet ami et lieutenant de Julien des conseils sur les moyens de faire de ces morceaux une seule pièce. Ici, comme dans le *Prince*, il prend pour exemple César Borgia, qui n'est pas seulement un

1. Édition Silvestri, t. VIII, p. 419 et suiv.

modèle de cruauté, mais un maître dans l'art de centraliser.

La correspondance avec François Vettori semble durer tant que Machiavel n'a pas cessé d'espérer quelque chose des Médicis, ou plutôt il est resté de ces lettres ce qui suffisait pour expliquer Machiavel et les vicissitudes de sa pensée. Du commencement de 1515 à 1521, nous avons peu de lettres du publiciste : c'est la période de la production active de son génie. Si le temps nous avait conservé sa correspondance entre 1514 et 1521, tant de disputes n'auraient pas eu lieu sur le *Prince* et les *Discorsi*. Mais nous en savons assez pour connaître la vérité, et ces livres célèbres avec leur date s'expliquent d'eux-mêmes. Durant ces six ou sept années, Machiavel déploya la plus admirable fécondité. La plupart de ses poésies sont de ce temps, poésies de philosophe, j'oserais presque dire de publiciste, car ses sujets appartiennent à la politique plus qu'à la morale. Ce sont les *Capitoli*, espèces de satires ou d'épîtres sur l'occasion, sur la fortune, sur l'ingratitude, sur l'ambition. Certains passages des trois derniers prouvent qu'ils ont été composés entre 1513 et 1516. Le style de Machiavel, imité de Dante et de Pétrarque dans ses *Triomphes*, aspire sans cesse à une fermeté qui flatte peu l'oreille exigeante : si l'on n'était pas averti par cette forme abrupte de la phrase comme du développement, on croirait lire le *Prince* ou les *Discorsi*. Ce sont les mêmes pensées sur la lutte de la fortune et de l'intelligence humaine, sur la comparaison des princes et des peuples dans la pratique de l'ingratitude, sur la philosophie de l'agrandissement et de la chute des nations. L'auteur de la *Mandragore*, après un essai qui était un succès retentissant, paraît s'être dépouillé de ses compositions frivoles comme de ses vêtements rustiques de San Casciano.

Une lettre à Luigi Alamanni, datée de 1517, nous apprend que son poëme de l'*Asino d'oro* est sur le chantier. Encore des vers où nous voyons se développer et s'étendre la pensée générale des écrits de Machiavel. Si la correspondance de cet homme extraordinaire ne laissait pas per-

cer son enthousiasme pour la science des gouvernements, il serait impossible de n'en être pas frappé dans cette œuvre inachevée qu'il destinait à révéler les mystères de la politique. Quoique la matière fût rebelle et que la main du poëte ne soit pas assez maîtresse de son instrument, Archimède ravi de sa découverte n'est pas plus sincèrement passionné. Voilà un publiciste qui s'écrierait volontiers par les rues : « Je l'ai trouvé ! je l'ai trouvé ! »

Imitant de loin l'*Ane d'or* de Lucius, l'auteur imagine qu'il tombe au milieu d'un innombrable troupeau de bêtes, gardé par une nymphe qui préside à la science et lui en promet la jouissance complète. Il est arrivé là par son ignorance ; et il paye durement la peine de n'avoir pas su plus tôt ce que lui enseigne la mauvaise fortune. En attendant il cherchera le secret de cette instruction sous la peau d'un âne : c'est l'animal le plus endurci aux coups, et son nom est synonyme de cette stupidité même dont l'auteur veut être guéri. Pour la vraisemblance, ses amours avec la nymphe précèdent sa triste métamorphose, mais ce sont choses trop allégoriques pour être racontées comme une aventure galante : le goût de l'auteur, ici, lui a fait défaut ; en général, l'abstraction et la réalité se rencontrent et se combattent d'une manière fâcheuse dans cet ouvrage singulier. Ce qui nous intéresse le plus ce sont les réflexions à la fin du Ve *capitolo* sur la chute des puissances, sur l'ambition malheureuse de Venise, sur la prudente réserve des communes d'Allemagne, sur Florence. Tout cela est dans les *Discorsi*. On remarquera en particulier ces quatre tercets qui renferment la philosophie de l'histoire de Machiavel :

« La vertu fait les pays tranquilles, et de la tranquillité naît la paresse qui laisse brûler ses villes et ses campagnes.

« Puis, quand une nation a été abîmée un temps dans les désordres, la vertu a coutume de revenir et d'y habiter. »

« Ainsi le permet, ainsi le veut Celui qui nous gouverne, afin que rien ne soit ou ne puisse demeurer ferme sous le soleil. »

« Il est, il fut, il sera toujours écrit que le mal succède au bien, le bien au mal, et que l'un soit toujours cause de l'autre. »

La ménagerie par laquelle nous promène Machiavel devait être une peinture satirique de Florence et de l'Italie : il est à regretter que les contemporains n'aient pas levé pour nous au moins quelques-uns de ces masques d'animaux : mais on ne commente que les ouvrages recommandés par la curiosité, et le poëte lui-même se dégoûta sans doute de son œuvre, puisqu'il ne songea pas à la terminer. Ce qui est certain, c'est qu'elle devait contenir la révélation qu'il promettait ; il se proposait aussi, comme nous l'apprenons par la lettre de 1517, d'y mettre le nom d'Arioste, et de se venger ainsi noblement de ce que celui-ci l'avait passé sous silence. Ce fait nous donne la mesure de sa renommée à cette date : il n'était pas mentionné par l'auteur d'*Orlando*, qui n'a, pour ainsi dire, oublié personne. La réputation de Machiavel a été posthume : que dis-je? elle a été combattue longtemps encore après son siècle : elle est établie seulement depuis la fin du siècle dernier ; il est vrai qu'elle prend aujourd'hui encore une revanche qui a paru trop complète, même à des libéraux comme Giordani[1].

Nous reviendrons plus loin aux deux œuvres capitales de cette période, le *Prince* et les *Discours sur la première décade de Tite-Live :* il suffit ici d'en fixer la date ; c'est le véritable moyen de les comprendre et d'en juger l'esprit. La lettre à Vettori, du 10 décembre 1513, établit que déjà il montrait à des amis son ouvrage du *Prince* ébauché ; une autre du 31 janvier 1514 (vieux style) prouve qu'il s'occupait des mêmes études en vue d'un établissement monarchique pour Julien. Il travaillait encore à son livre après la mort de Louis XII[2], c'est-à-dire après 1515. Julien vient à mourir en 1516 et semble emporter dans sa tombe les espérances les plus assurées des Médicis. Machiavel,

1. Scritti vari, éd. Milan, t. X, p. 423 et suiv.
2. Voy. le chapitre III.

qui n'espérait plus beaucoup de ce côté, ni pour Florence et l'Italie, ni peut-être pour lui-même, se tourne vers la république et compose une partie au moins des *Discours* vers 1516 ; il y travaillait encore en 1517, durant la guerre d'Urbin[1] ; le *Prince* n'était pas encore publié. De là vient que dans cet ouvrage il renvoie aux *Discours*. Cependant Lorenzo devient duc d'Urbin en 1518 : nouvelle perspective ouverte pour les Médicis et pour la monarchie ; de nouveau un prince italien et florentin s'achemine vers la prépondérance dans la péninsule : que pouvait-on attendre de l'esprit inquiet de Machiavel, dont la fortune semble se jouer comme de l'Italie? Il dédie le *Prince* à Lorenzo. Mais la destinée ne laisse de trêve ni à Léon X qui travaille pour sa maison, ni à Machiavel dont la pensée se partage entre son avenir et la science qui lui est chère : Lorenzo meurt en 1519 ; plus d'héritier légitime de Laurent le Magnifique! Quel sera le sort de Florence? Le pape, qui avait reçu plus d'une fois communication des projets de l'ancien secrétaire, voulut savoir ses idées sur ce point capital. Désirait-il que le publiciste lui fît connaître sincèrement sa pensée, ou qu'il lui proposât d'appeler au pouvoir un bâtard de sa maison? Il y en avait deux, Hippolyte, fils naturel de Julien, et Alexandre de Lorenzo. Les décrets du ciel paraissaient rendre la monarchie impossible : on disait que le pape n'était pas éloigné de la pensée de rétablir la république. Machiavel, avec plus de raffinement que de sagacité vraie, écrivit son *Discours à Léon X*, où il était d'avis de revenir au gouvernement populaire, en laissant l'autorité plus ou moins cachée entre les mains du pape et de son cousin Jules, que le souverain pontife avait fait cardinal au début même de son règne[2]. Il fut bientôt manifeste que l'ancien secrétaire de la république n'avait pas

1. Voy. livre II, chap. x, et Scipione Ammirato, *Istorie fiorentine*, t. VI, p. 311 et suiv. Torino, 1853.

2. Giulio de' Medici, fils de ce Julien qui avait été tué à Santa-Maria del Fiore, dans la conjuration des Pazzi. Léon X l'avait fait archevêque de Florence et bientôt cardinal. Il devint pape sous le nom de Clément VII.

deviné la pensée du chef des Médicis. Les *Discours sur Tite-Live* ne furent-ils achevés que durant cette courte période mal assurée entre le pouvoir monarchique et la liberté? Il est certain que l'auteur les termina au plus tôt en 1520, puisqu'il fait mention de Sélim Ier comme sultan régnant[1]; de là vient qu'il renvoie au *Prince*. Ces dates montrent dans quelle mesure les deux livres les plus célèbres de Machiavel sont contemporains et permettent aisément d'entrevoir dans quelle disposition d'esprit il les a conçus.

Vie et œuvres de Machiavel, après son retour aux affaires.

Son crédit auprès des Médicis ne commença d'être effectif qu'en 1521 : jusque-là son loisir fut complet, et c'est ce qu'il appelait son oisiveté, *questi miei oziosi tempi*[2]. L'*Art de la guerre*, publié en 1521, y gagna d'être son livre le plus parfait pour le style, et partagea avec les comédies l'honneur d'être imprimé du vivant de l'auteur. Cet ouvrage prit naissance, comme les *Discours sur Tite-Live*, dans les jardins Rucellai. Vers 1517, le capitaine Fabrizio Colonna, revenant de Lombardie où il avait servi sous les drapeaux du roi catholique, plus tard Charles-Quint, passait à Florence pour faire visite à Lorenzo de Médicis, et était reçu par Cosimo Rucellai dans les célèbres jardins de sa famille. Ce qui s'était dit dans cette délicieuse retraite entre l'homme de guerre et les amis de Cosimo est le sujet de l'ouvrage de Machiavel. Politiquement, la flamme républicaine des *Discorsi* s'est attiédie; son ardeur se porte tout entière vers le salut de l'Italie et vers les moyens de lui rendre de vrais soldats. Il dédie à un jeune Strozzi, allié des Médicis, ce mémorial de la conversation d'un vieux soldat avec les jeunes Florentins, les mêmes auxquels s'adressaient

1. Voy. livre III, chap. VI. — Sélim Ier mourut en octobre 1520. Ammirato, t. VI, p. 332. Torino, 1853.
2. *Arte della guerra*, proemio.

les leçons de politique et d'histoire qui étaient devenus les *Discorsi*. Ces patriciens de vingt-cinq ans n'étaient pas plus que le jeune Strozzi les ennemis de la famille princière. Mais c'était la destinée de cette maison que chacun de ses membres fût à son tour le but d'un complot. Le moindre prétexte jetait les fils de famille dans une entreprise de ce genre : il y avait toujours quelque chef qui se mettait à leur tête, exaltant au nom des Harmodius et des Brutus le républicanisme douteux et la jalousie très-réelle de cette jeunesse contre une famille sortie de ses rangs et désormais hors de pair. Un an après la publication de l'*Arte della guerra*, quelques-uns de ces élèves de Machiavel, un entre autres dont il avait inscrit le nom en tête des *Discorsi*, Zanobi Buondelmonte, et un second, Luigi Alamanni, qui est au nombre des interlocuteurs de l'*Art de la guerre*, non pas le poëte, formèrent avec des compagnons le projet d'assassiner le cardinal Jules, chef de la maison des Médicis, et en cette qualité prince de la république. On pense bien que le maître n'avait pas trempé dans le complot des écoliers. Mais un autre maître plus jeune, professeur d'humanités dans le *Studio*, université, Jacopo Diacceto, les avait poussés par ses discours à délivrer par le fer la patrie asservie [1]. Deux conjurés, dont l'un était le professeur, eurent la tête coupée sans retard ; les autres prirent la fuite ou furent bannis, et le cardinal Jules, bientôt souverain pontife (1523), continua de gouverner Florence, en conservant à peu près les anciennes formes de la constitution.

Le retour de Machiavel aux affaires ne fut pas brillant (1521) ; il ne fut pourtant pas ridicule comme on le croirait d'après ceux qui veulent qu'il ait été chargé d'aller à Carpi demander un prédicateur. Sa mission demi-religieuse, demi-politique, était d'obtenir du chapitre des Frères Mineurs que l'ordre fît du pays florentin une province à part ; les consuls de l'Art de la laine, par la même occasion, le priaient d'engager un père pour la station de carême dans la cathédrale de Santa Maria del Fiore. Avec l'espoir d'oc-

1. Scip. Ammirato, t. VI, p. 344.

cuper ses facultés actives, la joyeuse humeur du politique semble revenue. Comme s'il ne craignait plus de déroger, du moment que ses titres d'homme d'État sont remis en valeur, il commence une sorte de roman qui avait pour point de départ la peste qui ravagea Florence en 1322, il écrit peut-être à ce moment la nouvelle si ingénieuse de *Belphégor*, ou l'histoire de ce démon chargé de vérifier ce que l'on dit de ceux qui se damnent pour s'être mariés. Le pauvre diable épouse une dame Onesta qui très-honnêtement le ruine, le perd et le met en fuite ; à la fin, quoique son bail pour rester sur la terre ne soit pas fini, il préfère la vie infernale à celle du ménage. Cette fiction peu respectueuse pour le mariage est d'accord avec l'idée que nous a donnée Machiavel de ses vertus conjugales : aussi ne faut-il pas s'étonner qu'on ait dit qu'il a représenté dans Mme Onesta la *Mona Marietta*, sa digne épouse. Si cette supposition est fausse, l'auteur nous semble moins calomnié que sa femme. La Fontaine, médiocre mari comme le secrétaire florentin, a mis sa nouvelle en rimes; mais moins méchant ou moins convaincu que Machiavel, il n'a pas si bien fait aimer Belphégor, il n'a pas rendu le diable aussi intéressant.

La composition la plus légère de cette époque de la vie de Machiavel, ce sont les Chants carnavalesques, *Canti carnascialeschi*, donnés à l'occasion du carnaval de 1523, et où il parle du nouveau pasteur donné à l'Église — Clément VII — espérant qu'il va guérir le troupeau chrétien de ses maladies morales. Les vers de Machiavel ne seront certes pas au nombre des remèdes efficaces : il a imité en les exagérant les équivoques grossières de Laurent le Magnifique. Ce n'était pas seulement sur son style qu'il se modelait, i suivait de loin, et autant qu'il le pouvait, l'exemple de ce personnage dont il a hautement célébré les goûts autant que les hauts faits. Maintenant, ce n'est plus François Vettori qu'il entretient de ses divertissements, c'est le grave Guichardin, qui se déride aussi dans sa correspondance et qui a d'ailleurs treize ans de moins que lui. De tous côtés, en effet, nous trouvons Machiavel vieillissant, entouré

d'hommes plus jeunes, qu'il a enseignés ou qu'il conseille : c'est Rafaello Girolami, envoyé en ambassade près de Charles-Quint, auquel il adresse des instructions diplomatiques, peu de mois après le complot des jardins Rucellai : cela prouve, en passant, combien Machiavel y était étranger ; c'est Philippe Strozzi, par qui ses lettres sur la situation de l'Italie sont communiquées à Clément VII ; c'est Bartolomeo Cavalcanti, l'orateur républicain de la prochaine révolution, qui s'adresse à lui comme à un père ; c'est Averardo Serristori, l'auteur futur des *Légations près de Charles-Quint et en cour de Rome*, qui se recommande à lui par l'organe du précédent[1]. Ils sont tous, avec beaucoup d'autres, les disciples du grand politique, disciples respectueux, bien que le secrétaire pratique sous leurs yeux et avec eux cette vie en partie double, celle du devoir et du plaisir, qui distingue Machiavel et presque tous les hommes d'État de ce temps. C'est ainsi qu'il recommande tantôt à Philippe Strozzi, tantôt à Guichardin, la cantatrice Barbera, auprès de laquelle il reçoit ses amis et qui chante des intermèdes versifiés pour sa *Mandragore* ; et nous ne parlons pas d'autres distractions qu'il se ménage à Faenza quand il sera près du grand historien son ami. Ces lettres de recommandation, il les signe gaiement : *Machiavel, historien, comique et tragique*. Et cela se passe après la bataille de Pavie, quand François Ier est à Madrid, quand l'Italie est en proie à l'ambition espagnole, quand il s'agit pour elle non pas si elle sera, mais de quelle manière elle sera dévorée. Singulière situation d'une nation et d'une littérature ! Deux hommes d'État s'entretiennent d'une comédie à représenter, comme d'un sujet où du moins leur temps n'est pas perdu : car en tout le reste, la destinée, la paresse générale, et la puissance des souverains étrangers, rendent leurs efforts inutiles[2].

Cependant les événements se pressent : tandis que Clément VII, caractère hésitant, conserve dans ses rapports

1. Édition Silvestri, t. VIII, p. 515.
2. Édition Silvestri, t. VIII, p. 467.

avec l'auteur du *Prince* la même indécision que dans les affaires générales, la crise de l'indépendance italienne parvient à son plus haut degré d'intensité. Guichardin est lieutenant du saint-père près de la ligue des princes et républiques de l'Italie, et il emploie Machiavel, son ami et son maître, en plusieurs missions difficiles. La plus importante est celle de veiller sur la marche du connétable de Bourbon : mais quel appui peut-on attendre d'un gouvernement incertain? « J'aime ma patrie, écrit-il à François Vettori resté dans Florence, et je vous le dis avec mon expérience de soixante années, je ne crois pas que jamais on fût aux prises avec des moments plus difficiles, où la paix est nécessaire et où la guerre ne peut être suspendue, et avoir devant soi un prince à peine capable de suffire à la paix ou à la guerre toute seule[1] ! » Florence avait à se défendre elle-même et les Médicis auxquels sa cause l'enchaînait. On connaît le résultat de la lutte. Rome fut prise d'assaut et saccagée : à Clément VII, prisonnier dans le château de Saint-Ange, il ne fallait que de la patience pour avoir raison de son vainqueur; mais il était Médicis et il fit un accord avec l'empereur à la condition que celui-ci remettrait dans le devoir Florence révoltée. Trois ans de république et un long siége furent la seule récompense de celle-ci pour avoir chassé ou plutôt pour avoir laissé partir une dernière fois les Médicis. L'année 1531 vit la fin de toute liberté dans Florence et de toute indépendance nationale en Italie.

Machiavel n'assista pas à cette ruine finale : soit qu'il fût jusqu'à la fin victime de cette fortune dont il parle si souvent et qu'il défia toujours, soit que la destinée l'ait puni d'avoir cru trop peu à la vertu et à l'honneur dans les hommes, il mourut peu de mois après le retour de cette république éphémère qui se défia de lui autant qu'avaient fait les Médicis, qui oublia moins aisément le *Prince* que la monarchie n'avait oublié les *Discorsi*. Il mourut avec la réputation d'avoir écrit en faveur de la tyrannie, et l'on dit sans

1. Édition Silvestri, t. VIII, p. 528.

preuves qu'il avait essayé de supprimer le premier de ces deux ouvrages.

Parmi ses œuvres des dernières années, il ne nous reste à citer que son *Histoire de Florence*, *Istoric fiorentine*, entreprise sur les ordres de Clément VII, avant même que celui-ci parvînt au trône pontifical. Ce livre, dont nous parlerons avec plus de détail au chapitre suivant, était achevé vers 1525 et payé de la somme de cent ducats[1]. L'auteur se proposait de lui donner une suite, où il comptait mettre tout ce qu'il avait sur le cœur contre les princes italiens : si elle fut composée, elle ne nous est point parvenue, mais ses ouvrages politiques, si remplis d'exemples récents, ne nous permettent pas d'ignorer les sévérités et les colères qu'il tenait en réserve pour cette histoire toute contemporaine.

CHAPITRE XV.

LESOEUVRES CAPITALES DE MACHIAVEL.

Le Prince. — Les discours sur Tite-Live. — L'Art de la guerre. L'Histoire de Florence.

Le Prince.

Les audacieuses doctrines du *Prince* ont été un sujet fertile en controverses. On a prétendu que l'auteur avait fait le portrait de la tyrannie dans toute sa laideur pour qu'il servît aux peuples d'avertissement. Un seul contemporain, le Milanais Toscano, dans son *Peplus Italiæ*, témoigne en faveur de cette explication subtile ou de quelque autre analogue. Il a entendu dire à des Florentins, ennemis des Médicis, que Machiavel avait enseigné la tyrannie aux princes afin qu'ils devinssent de plus en plus mauvais;

1. Édition Silvestri, t. VIII, p. 464.

leurs sujets seraient ainsi poussés par le désespoir à s'en venger, ou bien la main de Dieu s'appesantirait sur eux. Ils ajoutaient que l'auteur se justifiait ainsi lui-même. Cette apologie singulière a fait fortune. Rousseau a déclaré que le *Prince* de Machiavel est le livre des républicains[1] et que ce profond politique n'a eu jusqu'ici que des lecteurs superficiels ou corrompus. Ainsi cet ouvrage ne serait qu'une ingénieuse dissertation contre la monarchie; ainsi son auteur serait un ami des Médicis obligé par position de déguiser son amour de la liberté, et d'autant plus admirable qu'il serait plus perfide; ainsi les bons conseils qui se trouvent aussi dans le livre avec les mauvais seraient une feinte pour tromper les innocents; ainsi la conclusion sur l'unité et l'indépendance italienne n'aurait aucun sens! Les esprits corrompus dont parle Rousseau sont les tyrans qui, en effet, peuvent faire leur profit des dangereuses audaces du secrétaire florentin; mais quels sont les esprits superficiels, sinon ceux qui ne lisent pas le *Prince* tout entier, ou qui le lisent avec des préventions politiques, les uns pour le condamner absolument, les autres pour l'admirer en faveur de l'intérêt qui s'attache à un républicain malheureux et longtemps persécuté? Quand on connaît la vie de Machiavel, quand on a lu toutes ces lettres où il demande de l'emploi, où il trahit cet invincible besoin d'exercer des fonctions politiques, quand on a étudié tous ses ouvrages où ne se trouve d'autre principe ferme et constant qu'un amour sincère de sa patrie et de l'Italie, partagé d'ailleurs, suivant les circonstances, entre la monarchie et la république, il est impossible de s'en tenir à cette explication oblique, tortueuse d'une œuvre célèbre que le grand publiciste offrait avec confiance comme mesure de son expérience et de sa capacité. Avec les travaux de la critique moderne, avec les documents, avec les comparaisons qui s'accumulent, la lumière se fait de plus en plus sur Machiavel, et il devient presque impossible, excepté en Italie peut-être, de soutenir plus longtemps la thèse

1. *Contrat social*, livre III, chap. VI.

étrange que Rousseau n'a pas imaginée le premier et qui, après lui, a été reprise par beaucoup d'autres. Le *Prince* a été écrit de bonne foi; de bonne foi l'auteur y a mis les mêmes idées, les mêmes maximes de politique générale que dans ses autres écrits. Toute la différence est dans une plus grande hardiesse, dans une violence plus grande, parce que le *Prince* est consacré à l'établissement d'une monarchie nouvelle et envahissante, et que cette monarchie ne pouvait s'établir que violemment.

Trois choses sont à considérer dans le *Prince :* les principes, les moyens employés, le but où ils tendent. Que Machiavel ait des principes fixes, il est impossible de le nier : on voit au contraire qu'il reproche à ses contemporains de n'en pas avoir, et que les infortunes de l'Italie, à ses yeux, sont le fruit de cette incertitude, de ce scepticisme politique vivant au jour le jour. Pour lui, l'homme d'État est celui qui ne compte pas sur le hasard, et la lutte contre la fortune, comme nous l'avons déjà vu, est l'histoire de toute sa carrière.

« Pour que notre libre arbitre ne soit pas détruit, j'estime que la fortune peut être la maîtresse de la moitié de nos actions, mais qu'elle nous laisse ou à peu près le gouvernement de l'autre moitié. Et je compare la fortune à un fleuve dévastateur qui, dans ses moments de colère, inonde la plaine, renverse les arbres et les édifices, enlève ici le terrain pour le porter là-bas. Chacun fuit devant lui, chacun cède à sa fureur, n'y pouvant mettre obstacle. Bien qu'il en soit ainsi, pourtant il ne s'ensuit pas que l'on ne puisse y pourvoir avec des digues et autres expédients, en sorte que venant de nouveau à monter, le fleuve s'écoulerait par un canal, ou bien son impétuosité serait moins capricieuse et moins funeste. Il en arrive autant de la fortune : elle fait montre de sa puissance là où elle ne trouve pas quelque vertu bien réglée pour lui résister, et elle dirige ses chocs du côté où il n'y a ni levées ni travaux pour la retenir. Et si vous considérez l'Italie, qui est le théâtre de ces changements, et qui leur a donné l'impulsion, vous verrez qu'elle est une campagne sans digues et sans canaux

de dérivation; que si elle était munie d'une vertu nécessaire, comme l'Allemagne, l'Espagne et la France, cette inondation n'y aurait pas fait de si grands changements, et peut-être n'eût-elle pas eu lieu[1]. »

Que signifient ces digues, ces travaux de l'art politique dont l'Italie éprouve le défaut? Quelle est cette vertu agissante qu'il réclame? Ne croyez pas que ce soit celle qu'on va chercher au pied des autels ou dans les écoles des philosophes : il pense avec Savonarole que ce sont les péchés des Italiens qui ont permis à Charles, roi de France, de prendre l'Italie *avec la craie*[2]; mais il ne parle pas des mêmes péchés que le dominicain, et Machiavel a écrit le *Prince* et tous ses autres livres pour en expliquer la nature[3]. Ainsi cette œuvre est le contre-pied des prédications du prophète florentin, et celui-ci était tout l'opposé de Machiavel. Il liait étroitement la politique et la religion, ou plutôt il les confondait ensemble, comme si le gouvernement d'un État pouvait être conçu d'après celui d'un couvent. Le publiciste les sépare si bien qu'il ne reste plus aucun lien pour rapprocher la politique, je ne dis pas du christianisme, mais de toute espèce de morale : c'est la suite inévitable de tous les excès, même dans le bien, d'amener une réaction en sens contraire. La vertu de Machiavel est une vertu politique qui saura prendre l'apparence des vertus morales et religieuses, et être capable de s'en éloigner au besoin; elle se compose de force, de ruse, d'habileté, et devra se proposer pour souverain bien le succès.

« On ne gouverne pas l'État avec des patenôtres, *coi paternostri*, » disait avec raison Laurent le Magnifique, et le publiciste a dit comme lui; mais il ne s'arrête pas là, et ce qu'il met à la place des patenôtres est trop souvent un

1. *Il Principe*, cap. xxv.

2. Ce mot tout italien, *pigliare Italia col gesso*, tira son origine de la facilité de la conquête, qui ne coûta pas, pour ainsi dire, d'autre peine que d'envoyer les fourriers de ville en ville pour marquer les logements.

3. *Il Principe*, cap. xii.

défi à la conscience humaine. Nul ne s'étonnera d'ailleurs qu'il méprise la politique timide : semblable à un médecin énergique, il a confiance dans son art pour guérir l'Italie malade, et dédaigne les maximes de ceux qui sont pour attendre et pour jouir des bénéfices du temps[1].

On répète souvent que Machiavel est le contraire d'un spéculatif, et assurément c'est un avantage incontestable des publicistes italiens du XVIe siècle d'avoir connu la pratique en même temps qu'étudié la théorie. Et lui-même reproche aux autres d'écrire souvent des lois et des constitutions pour des républiques ou des monarchies — *principati* — qui n'ont jamais existé. Mais cet enthousiasme de la pratique, surtout lorsqu'on l'entend d'une manière exagérée, ne peut-on pas le pousser jusqu'à l'utopie? Nous l'avons vu, Guichardin reprochait à Machiavel d'aimer les nouveautés, de vouloir souvent dire et faire autrement que les autres. Machiavel est si hardi par goût et passion pour ses principes qu'il les développe d'une manière outrée et qu'il les affiche avec une sorte d'impudeur. L'expérience ne corrige pas toujours la tendance au paradoxe, et dans les luttes avec la disgrâce, avec les difficultés de la vie, cette tendance ne fait qu'augmenter. L'immoralité politique du siècle est pour moitié au moins responsable des doctrines qui ont valu à Machiavel le fâcheux honneur de donner son nom à la théorie de la déloyauté, de la perfidie, de la violence; sa hardiesse dédaigneuse, une sorte d'effronterie dans le mépris de ses semblables, et une audacieuse franchise dans la pratique du mal qui lui semble nécessaire, ont fait le reste. Comment, en effet, penser autrement de cette page éclatante de témérité?

« Apprenez qu'il y a deux façons de combattre : l'une avec les lois, l'autre avec la force. La première est le propre des hommes, la seconde des bêtes; mais, parce que la première souvent ne suffit pas, il faut recourir à la seconde. C'est pourquoi il est nécessaire à un prince de savoir bien pratiquer la bête ainsi que l'homme. Ceci a été enseigné

1. *Il Principe*, cap. III.

sous un voile aux princes par les anciens, qui rapportent comment l'éducation d'Achille et de beaucoup d'autres princes des temps reculés fut confiée au centaure Chiron, pour les garder sous sa discipline. Avoir un précepteur moitié homme, moitié bête, ne signifie autre chose sinon qu'un prince sache user de l'une et de l'autre nature, et que l'une sans l'autre ne saurait se maintenir et durer. Étant donc contraint de savoir bien pratiquer la bête, il doit parmi celles-ci choisir le renard et le lion, parce que le lion ne se défend pas des filets ni le renard des loups. Il faut être renard pour connaître les filets et lion pour effrayer les loups. Ceux qui font toujours les lions n'y entendent rien. Un seigneur prudent ne peut donc ni ne doit toujours observer la foi donnée, quand elle est pour tourner contre lui, et que les causes qui la firent donner ont cessé d'être. Si les hommes étaient tous bons, ce précepte ne vaudrait rien; mais parce qu'ils sont mauvais et qu'ils n'observeraient pas la foi envers toi, tu ne dois pas envers eux l'observer [1]. »

Voilà un texte rebelle à toute espèce d'apologie. On comprend que ceux qui veulent innocenter Machiavel à tout prix, n'y voient qu'une sanglante ironie, et, soutenant qu'un homme de bon sens ne peut avoir donné des conseils si malhonnêtes, qu'ils fassent sortir sa justification de sa culpabilité même. Mais, nous l'avons dit, la responsabilité de cette page, comme de tout le livre, se partage d'une manière égale entre le siècle qui a vu naître un tel homme et l'homme dont la pensée a reflété trop fidèlement la politique d'un tel siècle. L'Italie était devenue le théâtre habituel de la perfidie et du machiavélisme avant Machiavel [2]. Les pays étrangers suivaient ou même donnaient l'exemple de la déloyauté, car il s'agit surtout ici des piéges des

1. *Il Principe*, cap. XVIII.

2. Lord Macaulay a mieux développé que personne ce point de vue dans son *Essai sur Machiavel :* mais il a restreint beaucoup trop la corruption du siècle dans l'Italie, et M. Zambelli, dans ses *Considérations sur le livre du Prince*, a réduit à des proportions plus équitables les accusations du critique anglais contre la patrie de Machiavel.

princes contre les seigneurs moins puissants. Ferdinand le Catholique s'était conduit envers ses feudataires d'Aragon comme Machiavel conseillait à son prince de le faire; la politique de Henri VII Tudor envers la noblesse d'Angleterre ne fut pas exempte des mêmes artifices, et lorsque notre Commines admire les profondes habiletés de son maître, il ressemble, quoiqu'il ne s'en doute pas, à l'auteur du *Prince* étudiant les secrets de la politique de César Borgia.

Mais les mauvaises maximes sont plus dangereuses que les mauvaises actions, et c'est mal justifier un politique corrupteur que de prétendre qu'il a dit la pensée de tout le monde. Machiavel, malgré l'excuse des temps et d'un patriotisme qu'on ne peut nier, est coupable d'un odieux scandale et en même temps d'une grande légèreté. Il se fait gloire d'être franc et sa franchise calomnie la nature humaine. Il y a du bel esprit dans cette comparaison du centaure, et l'auteur veut s'emparer de son lecteur par l'étonnement. On n'a pas assez remarqué le cynisme aventureux de cet écrivain; il est impérieux et provoquant; tel nous l'avons vu dans ses comédies et dans l'*Ane d'or*, tel il est dans ses écrits politiques et surtout dans le *Prince*. Le mépris du lieu commun est poussé chez lui jusqu'à l'utopie de la perversité. Tour à tour partisan de la monarchie et de la république, il déshonore l'une et l'autre par les moyens dont il recommande l'emploi.

Il ne connaît d'autre monarchie que la seule possible alors en Italie, c'est-à-dire le pouvoir absolu d'un prince nouvellement établi et se conservant par les moyens bons ou mauvais par où il est parvenu à conquérir une couronne; de là son admiration pour César Borgia. Dans ce sentiment qui nous choque pour tant de raisons il se rencontre avec Guichardin, le sage et modéré politique, avec Nardi, le républicain zélé[1]. Borgia montra le premier ce que pouvait faire pour l'indépendance italienne un homme habile

1. Guichardin, livres V et VI. — Nardi, discours à Charles-Quint, où Borgia est loué comme prince, capitaine, et fléau des tyrans.

servi par les circonstances et par des talents extraordinaires : il sut, par le moyen d'une justice rigoureuse, gagner l'amour de ses sujets dont il associait les intérêts à sa cause. Machiavel avait d'autres motifs pour s'attacher à sa renommée. Ce prince montrait la voie aux Médicis pour s'acheminer vers un grand pouvoir, appuyés comme lui sur l'autorité d'un pape, et fournissait au publiciste des arguments pour les pousser vers ce but. Ne croyons pas cependant que les hommes de ce temps fussent dépouillés de tout scrupule : on sent que Machiavel lui-même éprouvait quelque embarras à le citer sans cesse : « Je n'hésiterai jamais à me prévaloir du nom de César Borgia, » dit-il dans le *Prince ;* et dans l'*Art de la guerre:* « Je suis obligé d'apporter ici l'exemple de César Borgia. » Dans sa correspondance avec ses amis, il n'use pas des mêmes précautions, mais il ne fait pas moins d'usage de cette autorité. Ce personnage revenait sans cesse sous la plume et sur les lèvres des politiques. Machiavel, plus hardi que les autres, et qui se piquait de l'être, en parle sans cesse. Et ce n'est pas un tribut de regrets, c'est un désir de lui voir des imitateurs. Borgia était par excellence l'homme de gouvernement, l'organisateur d'armées, le prince capable d'une cruauté opportune, plus capable encore de la faire oublier. Quand on croit à l'action de la Providence dans l'histoire on accorde volontiers à Machiavel que l'absence d'un bon gouvernement et d'une armée nationale était le péché capital de l'Italie, mais on est bien obligé de penser qu'elle en avait d'autres. Ce ne sont pas des imitateurs de Borgia, quoi qu'il en dise, qui pouvaient la sauver, voilà son utopie. Ferdinand le Catholique disait que les seigneurs étaient de petits oiseaux de proie qui tendaient des piéges à la faiblesse et se voyaient dévorer par les gros; les princes italiens furent des milans dont les aigles et les vautours de l'Europe firent leur repas.

Il y a quelque chose de fatal dans les circonstances où se trouva Machiavel, et il en faut tenir compte. Sa faute la plus grave n'est pas d'avoir accepté l'idée du pouvoir absolu avec les tristes conséquences qu'il engendrait entre

les mains d'un prince nouveau, sans droit légitime, porté sur le trône par le hasard et par son ambition, dans un siècle de corruption et de violence. Il mérite les sévérités de l'histoire pour avoir secoué résolûment le joug de la loi morale. Si les usurpateurs sont entraînés au crime par nécessité de position, que sera-ce donc lorsqu'on supprime la distinction du bien et du mal? Après cela il n'est que juste de reconnaître que le *Prince* est composé d'un tissu de bons et de mauvais conseils, que dans une chaîne méchante et fragile l'auteur a inséré une trame souvent pure et solide. Et ceci n'est pas la moins bonne preuve qu'il écrivait de bonne foi.

Quant à l'à-propos du livre, il n'est possible ni de le contester, ni d'en faire un sujet de reproche à un républicain sans passion et sans préjugé comme Machiavel. Qui pouvait douter en 1513, quand les républicains voyaient tomber leurs espérances avec l'ascendant des Français, que c'en était fini de cette forme de gouvernement? L'année suivante Julien, maître de Florence et frère du pape, acquiert une principauté de plus, et de Parme comme de Modène il menace la Lombardie entière. Comment ne pas supposer qu'il est appelé à réunir sous sa main l'Italie entière? Une année encore et il épouse une princesse de Savoie, il est fait duc de Nemours par François Ier. Il est vrai que celui-ci a repris Milan; mais toute l'Italie sait que c'est une politique héréditaire dans la famille que Milan ne doit pas appartenir à la France, et cette politique a bien des chances pour elle quand c'est un pape qui la représente. Julien meurt à trente-sept ans, et tout cet édifice de principauté nouvelle, de monarchie italienne, croule avec lui (1516). Machiavel, législateur sans emploi, constituant bénévole de monarchies et de républiques, est contraint d'abandonner ses projets d'unité plus ou moins complète sous un prince italien. Deux ans après, le monarque perdu est retrouvé. Cette veuve de Pierre de Médicis, à laquelle Machiavel avait raconté la chute du gouvernement républicain, obtient du pape, son beau-frère, que son fils Lorenzo ajoute à l'autorité plus ou moins voilée qu'il a dans Florence une

couronne réelle et visible qui est celle d'Urbin. Il fallait pour cela déposséder le duc François della Rovere, qui avait accueilli chez lui les Médicis exilés. C'était bien là une œuvre machiavélique au premier chef, et Machiavel n'a pas sur la conscience de l'avoir même conseillée. La république n'existe que de nom dans Florence; au dehors tout sourit à l'ambition du jeune Lorenzo. Il est l'héritier direct de toute une dynastie; il est neveu du pape; le roi catholique est de ses amis, et la France ne saura pas plus se maintenir en Italie que par le passé. Machiavel lui dédie le *Prince* (1518), son œuvre la plus travaillée jusque-là, la plus parfaite. Elle nous déplaît par le côté moral, mais est-il juste d'accuser Machiavel d'avoir trahi ses convictions? A-t-il manqué à l'honneur en se rapprochant de cette famille avec laquelle il avait certains liens, comme nous l'avons dit, au lendemain même de sa chute? Est il nécessaire d'inventer, pour mettre à couvert sa renommée, je ne sais quel système invraisemblable d'ironie, qui en fait une contre-partie de sa véritable pensée, et suppose bien peu de sagacité dans le prince et dans ses amis, comme aussi plus de subtilité que de bon sens dans l'auteur.

Et nous n'avons pas parlé du but de l'ouvrage, de cette exhortation finale à délivrer l'Italie des barbares! Elle rachète les lacunes morales que présente ce livre étrange, et prouve, comme plus d'une page de Machiavel, qu'il est le véritable orateur de Florence, quand le moment approchait, où l'éloquence n'y trouverait plus sa place. L'âme du grand patriote y respire tout entière. Ici plus de cynisme, plus de hardiesse malsaine; l'écrivain élève son prince jusqu'à lui et s'élève lui-même aux plus nobles idées du citoyen et de l'homme d'État : c'est l'héritier des Pétrarque et des Dante qui parle.

« S'il a été nécessaire, pour découvrir la vertu de Moïse, que le peuple d'Israël fût esclave en Égypte; pour connaître la grandeur et le courage d'un Cyrus, que les Perses fussent opprimés par les Mèdes; pour mettre en son jour le génie de Thésée, que les Athéniens fussent dispersés; de même aujourd'hui, pour susciter la force d'une âme ita-

lienne, il a fallu que l'Italie fût conduite à l'état présent, qu'elle se vît plus esclave que les Hébreux, plus asservie que les Perses, plus dispersée que les Athéniens, sans chef, sans ordre, battue, dépouillée, déchirée, courue du nord au midi, qu'elle eût supporté toute espèce de ruines. Et bien que jusqu'ici un rayon se soit montré dans tel de nos Italiens, qui put être regardé comme envoyé de Dieu pour sa rédemption, néanmoins on a vu que dans la suite et à l'apogée de sa carrière il a été condamné par la fortune. Demeurée comme sans vie, elle attend quel sera celui qui fermera ses blessures et mettra fin aux pilleries et aux saccages de la Lombardie, aux spoliations et aux contributions de guerre du Royaume[1] et de la Toscane, et la guérira de ses plaies invétérées par le temps. On la voit prier Dieu de lui envoyer quelqu'un qui la rachète de ces cruautés et de ces insolences des barbares; on la voit toute prête et disposée à suivre un drapeau, pourvu qu'il y ait une main pour le saisir. »

On serait tenté de plaindre ceux qui n'entendraient pas ici le langage du cœur, et ce serait, à notre avis, ne pas l'entendre que de s'imaginer que Machiavel ne parle pas sérieusement, et de méconnaître dans ces paroles les espérances du citoyen tour à tour conçues et trahies. Nous croyons voir dans cette page immortelle l'histoire même de la pensée du publiciste se portant d'abord sur un prince, et succombant avec lui pour se relever et se porter sur un autre. Malheureusement il fallait à cette page, pour la lire, un homme digne d'en inspirer la pensée, et Lorenzo en était bien loin; un homme qui vécût pour la réaliser, et Lorenzo allait mourir l'année suivante. Il convient de l'oublier pour admirer cette fin comme elle le mérite.

Les Discours sur Tite-Live.

Ceux qui ne veulent pas admettre que Machiavel ait jamais changé d'opinions politiques, jamais fléchi même lé-

1. On appelait ainsi, *reame* ou *regno*, le royaume de Naples.

gèrement dans sa ligne, sont de deux sortes : les uns, nous le savons, ne voient qu'une ironie infiniment prolongée dans le *Prince*, et ils dénaturent l'idée de ce livre pour en faire l'œuvre d'un républicain ; les autres en rapprochent tout simplement les *Discorsi* comme s'ils en étaient une partie intégrante ; ils ne font pas subir à ceux-ci une moindre torture pour confondre absolument l'une et l'autre composition en un même corps d'ouvrage et de doctrine. Ces deux écrits se tiennent étroitement, étant sortis d'un même génie dans des circonstances différentes ; mais ni leurs ressemblances, ni leurs différences ne doivent être exagérées.

Leurs ressemblances sont incontestables, et elles suffiraient pour prouver que la pensée qui a produit l'un, pouvait seule enfanter l'autre. Les hommes sont tous mauvais dans le *Prince :* ils ne le sont pas moins dans les *Discorsi*, et le législateur d'une république doit supposer que les citoyens, toutes les fois que la liberté leur en sera laissée, montreront leur méchanceté naturelle. En république aussi bien qu'en monarchie, l'intérêt, quand il s'agit du pays, remplace la morale. « Partout où l'on délibère du salut de la patrie, il n'y a pas de considération du juste ou de l'injuste, de l'humain ou du cruel, du louable ou de l'ignominieux. » Ceci nous révolte : il semble qu'un pays libre surtout se devrait gouverner avec des maximes honnêtes. Mais Machiavel nous répond que les Français n'en usent pas autrement pour défendre la majesté de leur roi et la puissance de leur empire ; « il n'est pas de parole qu'ils entendent avec plus d'impatience que celle-ci : « Une telle résolu-« tion est honteuse pour le roi » — parce qu'ils disent que leur roi ne peut retirer de honte d'aucune de ses délibérations, soit dans la bonne, soit dans la mauvaise fortune ; qu'il soit vaincu ou vainqueur, il l'est toujours en roi[1].

La question morale n'est pas plus rigoureusement écartée du *Prince* que des *Discorsi :* des deux côtés il n'y a de loi que l'intérêt, ou bien le crédit, *riputazione*, qui est lui-même une forme de l'intérêt. Fuir autant que possible le

1. *Discorsi*, III, 41.

mépris et la haine, telle est la règle des républiques et des principautés, Machiavel ne connaît que celle-là, même dans sa correspondance ; et quand il combat les projets de neutralité de Léon X, son argument constant est le mépris qui est toujours le partage des neutres. Le manquement aux promesses est aussi bien autorisé d'un côté que de l'autre, et c'est à l'occasion de cet enseignement de la fourberie que l'auteur des *Discorsi* renvoie au *Prince*[1]. On apprendrait également dans les deux ouvrages à pratiquer la comédie politique et à tromper les hommes. L'humanité en général a moins à souffrir dans la lecture des *Discorsi*, sans doute parce que la république, étant le gouvernement le moins nouveau, avait moins besoin de supplices, au moins à l'intérieur; mais le sens moral y gagne peu. Machiavel républicain n'est pas moins ennemi des demi-mesures que Machiavel monarchiste. Le sang-froid avec lequel il conseille l'expropriation ou les tueries dans les cités rebelles, n'est égalé que par celui qu'il montre dans le chapitre sur l'habile gouvernement de César Borgia. Au reste les deux livres ne se ressemblent pas seulement par leurs côtés odieux ou tristes : l'auteur est toujours l'ennemi déclaré des troupes mercenaires; à mesure que sa pensée se mûrit et se développe, l'idée des armées nationales prend plus de place dans son esprit; le moment arrivera bientôt où son patriotisme se réfugiera tout entier dans cette question.

Mais l'intérêt de l'ouvrage des *Discorsi* est plutôt dans ce qui l'éloigne du *Prince* que dans ce qui l'en rapproche. On y trouve Machiavel revenu à ses origines politiques, à ses préférences naturelles. Celles-ci tantôt se trahissent comme dans le chapitre dixième du Ier livre, sur la république et la royauté opposées à la tyrannie, tantôt se montrent à découvert au chapitre cinquante-cinquième du même livre, où il montre que là où est l'égalité, on ne peut faire de monarchie, et que là où elle n'est pas, on ne peut faire de république. Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'il y a un prince plus ou moins reconnu dans Florence, et que l'au-

1. *Discorsi*, III, 42.

teur écrit sous un régime mal défini entre l'un et l'autre gouvernement. Cependant il ne craint pas d'appeler changement constitutionnel, *riordinamento*, ce qui s'était fait en 1502 en créant Soderini gonfalonier à vie, et changement inconstitutionnel, *disordinamento*, ce qui s'était fait en 1512, à la rentrée des Médicis[1]. Il plaide la cause de la liberté, rappelle les éloges qui ont été accordés à la mémoire de Brutus et réfute les panégyriques qui ont été faits de César. Et comme si le sujet entraînait ici sa plume, elle change son allure didactique : elle devient éloquente. Après avoir comparé les bons et les mauvais empereurs de Rome, il suppose un prince en présence de l'histoire de ces monarques.

« Dans les temps gouvernés par les bons, il verra un prince en sûreté au milieu de ses citoyens confiants, la paix et la justice dans le monde : il verra le sénat avec son autorité, les magistrats avec leurs honneurs, les citoyens riches jouissant de leurs richesses, la noblesse et la vertu exaltées ; il verra tout repos et tout bien ; au contraire l'inimitié, la licence, la corruption éteintes ; un âge d'or où chacun peut tenir et défendre l'opinion qui lui convient. S'il considère ensuite, en détail, les règnes des autres, il les verra effroyables par les guerres, déchirés par les séditions, dans la paix et dans les combats également cruels ; tant de princes morts par le fer, tant de guerres civiles et étrangères, l'Italie accablée, remplie d'infortunes inconnues, ses cités ruinées, saccagées. Il verra Rome brûlée, le Capitole démoli par les citoyens, les temples antiques désolés, la religion détruite, les villes remplies d'adultères ; il verra la mer pleine d'exilés, les rochers couverts de sang. Il verra d'innombrables cruautés se succéder dans Rome ; la noblesse, la richesse, les honneurs et surtout la vertu être imputée à crime. Et alors il connaîtra parfaitement les obligations de Rome, de l'Italie et du monde envers César. »

Ce prince témoin de ces choses, s'il est né d'un homme,

1. *Discorsi*, I, 2.

ne sentira-t-il pas un immense désir de suivre l'exemple des bons empereurs? S'il devait abandonner le pouvoir pour donner à son pays de bonnes lois, les lui refuser serait peut-être excusable, mais s'il les pouvait donner sans cesser d'être prince, il ne mériterait aucune excuse. « Deux chemins s'ouvrent devant ceux à qui le ciel offre cette occasion : le premier leur permet de vivre en sûreté et de mourir suivis par la gloire ; le second les fait vivre en des angoisses constantes, et, après la mort, laisser d'eux-mêmes un nom éternellement infâme[1]. »

Cependant ce sont là des aspirations vagues qui se pourraient concilier avec la monarchie. Le chapitre sur l'impossibilité de maintenir un trône où se succèdent deux princes faibles, donne, il est vrai, beaucoup à penser. Julien était faible par caractère, Lorenzo par incapacité. Mais l'auteur va plus loin : il compare la Toscane avec Naples, la Romagne et la Lombardie, et il déclare que la république est le gouvernement naturel de la première, parce que n'ayant ni châteaux, ni seigneurs, ni gentilshommes, elle est faite pour l'égalité de la vie civile. Si elle ne jouit pas de la république, c'est qu'elle n'a pas trouvé un sage législateur connaissant les lois des antiques cités ; pour en faire une monarchie, il faudrait commencer par tirer du niveau commun beaucoup d'hommes ambitieux et inquiets, et les créer gentilshommes, non pas de nom, mais de fait, leur donnant des châteaux, des domaines, enfin les pourvoir de clients et d'argent, les défendant, défendu par eux, et maintenant cet état de choses par la force[2].

Non-seulement Machiavel est républicain dans les *Discorsi*, mais il a quelque droit au titre de démocrate : il reproche aux ennemis de Soderini de ne lui avoir pas disputé l'influence en gagnant le peuple par les mêmes moyens qu'il employait ; il fait une comparaison devenue célèbre entre la sagesse des peuples et celle des princes, et il n'hé-

1. *Discorsi*, I, 19.
2. *Discorsi*, I, 55. Machiavel pouvait malaisément prévoir quatorze ans d'avance que l'Espagne serait le garant de la servitude de Florence.

site pas à donner l'avantage aux premiers. Ajoutons pourtant qu'il ne soumet pas à l'assemblée des citoyens les questions générales, et qu'il use largement de la permission de les tromper. C'était une tradition à Florence que ceux qui avaient la garde des sacs, *borse*, d'où l'on tirait au sort les noms des magistrats, en retiraient ceux qu'ils voulaient. Aussi ne faut-il pas s'étonner que Machiavel, dans son *Discours à Léon X*, indique une manière élégante d'exécuter ce tour de passe-passe. Au reste sa république n'est ni celle de Savonarole ni celle de Soderini. Il respecte le premier et ne veut pas accuser ses prophéties de charlatanisme; mais sa sainteté était compliquée d'ambition, et quand les Florentins eurent perdu la foi, il ne sut pas les forcer à croire. Le second, trop désireux de plaire au peuple, gouverna par la douceur, ce qui était bon quelque temps, mais il n'accommoda point sa politique aux circonstances et ne voulut pas tuer « les fils de Brutus ». *Tuer les fils de Brutus!* voilà le mot caractéristique de l'ouvrage et il y revient à deux reprises. C'étaient les amis des Médicis, les partisans de la contre-révolution, que Soderini refusait de frapper. Le politique violent, aventureux, se retrouve dans ce mot tel qu'il était dans le *Prince*, tel que Guichardin l'a jugé. Avant tout il veut laver la république du reproche de faiblesse, et montrer que le dernier essai qui en a été fait n'est pas concluant.

Il parle aux jeunes gens, à des hommes qui n'ont pas le pouvoir, mais qui l'auront un jour, si Florence se constitue en cité libre. Pour eux, il fait revivre la sagesse du peuple romain évoquée du monument que lui a dressé Tite-Live, et la politique républicaine de Machiavel n'est qu'une sorte de renaissance, un retour à l'Italie des consuls et des dictateurs. C'est ici que son idéal, représenté par lui dans sa lettre à Vettori, se réalise pleinement; il fuit, dans la société des anciens, les misères et les hontes des temps actuels, ou plutôt il demande aux uns le secret pour réparer et guérir les autres, et il invite la jeunesse à corriger, par ce moyen, un siècle sans religion, sans respect des lois, sans vertus militaires. Machiavel, celui qui a séparé, qui a

privé la politique de toute idée morale, se plaint de l'oubli de la religion! Et quelle est, suivant lui, la cause de cet état des âmes? la papauté. Tous les politiques du XVI[e] siècle ont leurs griefs contre Rome. Guichardin lui-même, qui a servi les papes, prétend qu'on ne dira jamais assez de mal de la cour romaine [1]. Machiavel ne lui pardonne pas d'avoir été l'éternel obstacle à l'unité italienne [2]. Dans le *Prince* il était partisan, il était admirateur du Saint-Siége et de ses accroissements, parce que le souverain pontife était un Médicis, et qu'il disposait d'une grande puissance pour établir une monarchie italienne [3]. Avec la république la conquête devient un rêve, l'unité n'est plus possible; Machiavel y renonce avec une visible tristesse, mais il prend sa revanche sur le pape. Guichardin est plus sage et plus pratique dans ses *Considérations sur les Discours*, il reconnaît que l'unité ne pouvait se faire avec la papauté; Rome, avec sa force morale, empêchait tout autre de l'établir, et, n'ayant pas d'armée, n'était pas capable de la créer pour son compte : seulement, il doute qu'une monarchie unique eût fait la prospérité de toutes les parties, et donné lieu à tant de cités florissantes de s'épanouir en pleine liberté [4]. L'Italie, avec l'unité, eût été un royaume comme ceux du reste de l'Europe, au lieu d'être l'Italie que nous connaissons, et dont Machiavel lui-même est une des gloires : elle n'eût certes pas recommencé les destinées de la république romaine, comme il le rêvait dans son patriotisme attristé.

Observons que toutes ces idées sont dans le premier livre des *Discorsi*, jetées là peut-être par la fougue du premier moment et par le vent qui ne soufflait pas à la monarchie après la mort de Julien en 1516. Les deux suivants semblent plus calmes, moins décidés entre les différents régimes politiques. Le second est consacré aux enseigne-

1. *Considerazioni sui Discorsi,* au tome I des *Opere inedite,* p. 27. Florence, Barbèra, 1857.
2. *Discorsi*, I, 12.
3. *Il Principe*, cap. XI.
4. *Considerazioni,* t. I, p. 28.

ments militaires que l'on peut tirer de l'histoire romaine : pour la première fois l'auteur ne se contente pas d'attaquer l'usage des troupes mercenaires ; il prétend renouveler la guerre moderne avec l'imitation des anciens. Ces pages sont comme des études préparatoires au grand tableau de l'*Arte della guerra.* Le préambule paraît seul étranger à ce but spécial. Nous avons vu quelle est la philosophie de l'histoire suivant Machiavel : il la reproduit dans cet exorde avec un aperçu nouveau. Le monde a toujours été dans le même état, avec une même mesure de bien ou de mal ; mais ce bien ou ce mal voyagent et passent d'un pays dans un autre, suivant qu'un législateur a donné de bonnes ou de mauvaises lois, suivant qu'une nation est tour à tour, vertueuse, prospère, oisive. Tour à tour, suivant ces changements, les hommes ont raison ou tort de louer le temps passé. C'est ainsi qu'en Grèce, à moins d'être Turc, on fait bien de regretter le temps passé, qu'en Italie, à moins d'être ultramontain [1], il faut bien préférer les anciens jours à la vie présente, et que suivant la philosophie de l'auteur il faut ramener le mal au bien, l'oisiveté à la vertu, et les contemporains aux modèles de l'antiquité.

Le troisième est un mélange de matières politiques et militaires. Les sentiments de l'auteur y sont en général moins vifs ; il se met plus exactement dans la double hypothèse de la république ou de la monarchie ; souvent même il parle comme sous un prince et pour un gouvernement princier ; c'est pourquoi plus d'un chapitre peut être postérieur à la dédicace du *Prince*, où Machiavel faisait ouvertement profession d'opinions monarchiques (1518). Il serait pourtant difficile d'admettre, dans ce nombre, le chapitre premier où il traite du besoin de ramener une république vers ses principes primitifs ; le deuxième, sur ce qu'il est très-sage de simuler à propos la folie ; le troisième, où il revient à la nécessité de *tuer les fils de Brutus*, et le sixième, touchant les conjurations. On sait qu'il ne

1. Ne pas oublier que sous une plume italienne le mot d'*ultramontain* désigne un homme de ce côté-ci des Alpes.

condamne celles-ci qu'au nom de la prudence : on pourrait même dire qu'en relevant les indiscrétions qui furent commises, il enseigne la manière d'y mieux réussir. Si cela est ainsi, sa leçon porta moins de fruit que le morceau sur la folie : qui sait si Lorenzino de Médicis, l'assassin du duc Alexandre, ne s'en était pas inspiré? Le premier de ces chapitres, sur les moyens de revenir aux principes primitifs d'un gouvernement, forme la thèse la plus curieuse de ce livre qui n'est qu'une suite de thèses. Entre autres détails intéressants, qui s'attendrait à trouver là une sorte de prédiction de la révolution française?

« Les royautés ont aussi besoin de se renouveler et de ramener leurs lois vers leur origine. Et l'on voit quel bon effet produit cette coutume dans le royaume de France, qui est de toutes les monarchies celle qui est le plus soumise à des lois et à des constitutions. De ces lois et de ces constitutions les gardiens sont les parlements et surtout celui de Paris. Il les renouvelle toutes les fois qu'il est chargé d'une exécution contre un prince de ce pays, ou qu'il condamne un édit du roi. Et il s'est maintenu jusqu'ici pour avoir été un persévérant exécuteur des lois contre la noblesse. Mais si quelque jour il en laissait la violation impunie, et qu'elle devînt fréquente, il en résulterait sans doute ou qu'il les faudrait corriger avec un grand désordre, ou que ce royaume se dissoudrait. »

L'Art de la guerre.

Jamais auteur n'ambitionna moins le titre de lettré que le secrétaire florentin : ses comédies avaient été un passe-temps, peut-être une ressource, au défaut d'occupations plus sérieuses. Son moindre souci fut de travailler et de mener jusqu'au point de la perfection ses écrits en prose. Pour la première fois, dans le *Prince*, qui était un ouvrage court et dédié à l'héritier de la dynastie florentine, il donna quelque soin à la composition et au style : ses *Discorsi* restèrent d'admirables ébauches, cent quarante-deux chapitres détachés, se suffisant à eux mêmes, partagés entre trois

livres dont le troisième revient sur les deux précédents, et ne paraît pas terminé. Autant Boccace, le premier des grands prosateurs italiens, a donné de soin et souvent de pompe à des sujets qui n'en comportaient pas, autant le second laisse négligemment tomber de sa plume les pensées les plus sérieuses dans leur simplicité nue, sans autre ornement que leur force naturelle, sans autres grâces que celles d'une langue incomparable. Aussi ne fut-il pas compris par les critiques étrangers à la Toscane, tels que Muzio qui en était encore à Boccace et à ses laborieuses périodes. Celui-ci ne feignait pas d'avouer qu'après avoir lu les premières lignes de Machiavel qui lui étaient tombées sous les yeux, il avait jeté le livre et s'était bien gardé de jamais le reprendre, ayant ouï dire que cet écrivain n'avait ni piété, ni religion, ni humanité [1]. Machiavel fit un effort nouveau pour son *Arte della guerra;* le sujet lui tenait désormais plus à cœur que la politique même, ou plutôt toute sa politique se réduisait à l'organisation de troupes nationales. Ce n'est pas tout, sept ou huit années de loisirs, loin des fonctions, lui avaient enseigné le grand art de l'écrivain parfait, et ce qu'il ajoute à la puissance de la vérité. Ce livre tout spécial compte pour son chef-d'œuvre littéraire; jamais il n'a autant fait pour rivaliser avec ces grands anciens dont il voudrait ramener les idées, les mœurs et le génie parmi ses contemporains. Le cadre en est charmant comme celui de tel ouvrage philosophique de Platon ou de Cicéron. Fabrizio Colonna, reçu dans les jardins Rucellai, s'extasie sur de beaux arbres remis en honneur à l'exemple des Romains dans leurs parcs magnifiques, et ces ombrages où il se repose avec son hôte et avec les amis de celui-ci, lui fournissent une agréable transition aux grandes choses qu'on se garde d'emprunter aux anciens. Parmi ces dernières il faut ranger l'art militaire où les citoyens de Rome se sont couverts de gloire et qui est tombé si bas chez leurs descendants. Le

1. *Battaglie per difesa dell' italica lingua.* — Il est à propos de se souvenir que l'injustice de Muzio se compliquait des querelles sur la langue.

capitaine italien voudrait remettre les hommes de guerre à l'école des Fabius, des Scipion, des Paul-Émile. Est-ce un nouveau paradoxe dans le genre de ceux que Guichardin reprochait à son ami? Des Italiens comme des étrangers ont contesté l'autorité de l'ouvrage. Cardan rapporte que Machiavel refusa de mettre en rang une compagnie que le duc d'Urbin lui offrit pour faire ses preuves [1]. Mais la proposition était-elle sérieuse? Brantôme plaisante le secrétaire florentin se mêlant de parler milice, expéditions et combats. « Fabricio fut estimé en son temps un si bon capitaine, que ce bon galant Machiavel, mauvais instruiseur de guerres certes, en son livre de l'*Art militaire*, le faict le principal chef de son parlement en cela (*de son entretien sur cette matière*). Il y introduict ledict Fabricio comme donnant à entendre que ce qu'il y dict ce sont comme arrests ou sentences [2].... » Ceux qui ont transporté dans leurs livres des idées ou des pages entières du Florentin, ceux qui ont essayé, comme François Ier, de refaire quelque chose de semblable à la légion romaine, ceux même qui ont gagné des batailles en suivant les conseils de Machiavel, sont l'objet d'un travail curieux du Vénitien Algarotti [3]. Devenu lui-même un peu militaire au contact de Frédéric II, mais toujours Italien et même outre mesure, il attribue à son compatriote plus que la justice ne le demandait. Les hommes du métier et le temps ont prononcé, je crois, ce qui ne diminue pas la valeur morale et littéraire de l'ouvrage.

On pense bien que Fabrizio, dans ses dialogues, n'est autre que Machiavel. Ce capitaine, déplorant les conséquences funestes de l'emploi des *condottieri*, et surtout l'absence de plus en plus complète de l'infanterie, parlait sans doute de la légion romaine assez souvent pour donner quelque vraisemblance au rôle que lui prête l'auteur. C'est le temps des efforts renouvelés de toutes parts en vue d'une recon-

1. Cardanus, *de Utilitate ex advers. capienda*, III.
2. *Vies des grands capitaines*, I, 7. Ed. Janet.
3. *Lettere sopra la scienza militare*, t. IV. Livourne, 1764.

stitution des troupes de pied : déjà l'on commençait à parler de ces bandes de Jean de Médicis, qui devaient recevoir le nom de *bandes noires* à cause de la couleur de leurs enseignes, après la mort de Léon X. L'écrivain communique à Fabrizio cette autorité paternelle qui lui est familière, et il lui donne ses jeunes amis et disciples pour interlocuteurs : c'est Cosimo Rucellai qui mourut bientôt après; c'est un Luigi Alamanni, cousin du poëte, qui devait entrer dans la conspiration de Diacceto contre le cardinal Jules, et avoir la tête coupée comme lui; c'est Batista della Palla, compromis dans les mêmes desseins et qui fut exilé; c'est enfin Zanobi Buondelmonte, un autre complice, qui prit la fuite, gagna la frontière à pied et fut reçu par le poëte Arioste dont il était l'hôte dans ses voyages à Florence. Ces jeunes patriciens, prenant la parole suivant la coutume vénitienne, en commençant par le plus jeune, interrogent à tour de rôle le vieux capitaine. Leurs noms, les tragiques souvenirs qui s'y rattachent, animent ces entretiens, pour le lecteur, du moins; car ils étaient publiés une année avant l'événement funeste. La controverse politique en est absente : nul ne songe à monarchie ni à république; à peine l'idée de l'unité italienne se présente-t-elle à la fin du livre, à propos de la victoire qui est assurée à celui qui rétablira les institutions militaires de Rome.

« Je vous affirme qu'entre tous ceux qui possèdent aujourd'hui des États en ce pays, celui qui, le premier, entrera dans cette voie, en deviendra bientôt le maître.... Celui qui méprise ces pensées, s'il est prince, méprise sa principauté; s'il est citoyen, sa république. Et je me plains de la nature, qui devait ou ne pas m'en donner la connaissance ou me rendre capable de les réaliser. Je ne crois pas, étant trop vieux, trouver jamais l'occasion de les mettre en œuvre, et c'est pourquoi je vous en fais librement part, à vous qui êtes jeunes et qualifiés pour de tels projets, afin que vous puissiez, dans le temps voulu, si mes idées vous plaisent, leur prêter la main en faveur de vos princes et les leur conseiller. N'en concevez ni étonnement ni défiance parce que ce pays semble fait pour ressusciter les choses

éteintes, comme on l'a vu de la poésie, de la peinture et de la sculpture. Pour moi, à cause de mes années, je n'ose y songer. Et en vérité si la fortune m'avait, dans le passé, donné un État suffisant pour une telle entreprise, en peu de temps j'aurais, je crois, prouvé au monde ce que valent les anciennes institutions, et sans aucun doute ou je l'aurais glorieusement agrandi ou je l'aurais perdu sans déshonneur.

« Ressusciter les choses éteintes », faire une république romaine ou un empire des Antonins, ne pas embellir seulement l'Italie, mais la fortifier, la rendre puissante et libre en revenant, ce qui est son système de politique et sa philosophie de l'histoire, aux lois et aux vertus primitives de ce pays, voilà le dernier mot de cet ouvrage comme de tous les autres. Les princes italiens, avant les invasions françaises et espagnoles, ne songeaient qu'à leur diplomatie savante, à leurs lettres bien rédigées, à leurs discours spirituels, à leurs ruses et à leurs finesses; ils se contentaient de dormir et de manger avec un luxe qui effaçait celui des rivaux; ils étaient avares, oisifs; ils donnaient les grades de leur milice à la faveur, voulaient que leurs paroles fussent tenues pour des oracles, et ne s'apercevaient pas, les malheureux! qu'ils allaient être la proie du premier qui les viendrait assaillir. « De là naquirent dans l'année 1494 les grandes épouvantes, les fuites subites, les chutes incroyables. Ainsi trois États puissants de l'Italie ont été saccagés et détruits[1]. » Machiavel n'a pas encore vu le sac de Rome, et il croit que l'adoucissement des mœurs produit par le christianisme, en amollissant la dureté romaine, a, du moins, mis les grandes villes à l'abri des horreurs de l'assaut; et il verra bientôt qu'il se trompait, que le mal pouvait être aussi grand, quoique les ressources pour le conjurer fussent perdues.

1. *Arte della guerra*, VII, vers la fin.

L'Histoire de Florence.

Depuis longtemps Florence et l'Italie avaient trouvé des hommes habiles pour raconter leurs destinées ; mais ceux-ci n'étaient pas sortis du rang des annalistes, ou, s'ils s'élevaient à des vues plus hautes, ils aimaient mieux confier à la langue latine les intérêts de la gloire de leur patrie ou ceux de leur renommée personnelle. C'était la destinée de Machiavel d'être le premier publiciste et le premier historien de Florence et de l'Italie. En effet, il ne se renferme pas dans l'horizon de sa patrie particulière, bien que le maître auquel il voulait plaire ne lui eût pas demandé autre chose. Le premier des huit livres qui composent cet ouvrage est un aperçu de toute l'histoire de la Péninsule jusqu'à l'époque des Médicis. Il reprend ensuite l'histoire de sa ville, dont il ne se contente pas, comme les latinistes ses prédécesseurs, de raconter les guerres, les traités, les affaires extérieures. Il indique pour la première fois les origines des divisions de Florence, les nobles se divisant entre eux, puis ceux-ci se séparant du peuple, puis le peuple de la populace, et chacun de ces partis, à la suite de son triomphe, se partageant souvent encore en deux. Trois livres comprennent l'étude de ce travail intérieur de déchirements successifs. A partir du V[e], il ne détache plus les destinées de son pays de celles des autres provinces, et l'on ne peut dire que Machiavel ait donné le signal aux écrivains qui, depuis, se sont cantonnés dans leur cité et ont écrit l'histoire au pied du clocher de leur cathédrale. Une autre circonstance élargit les vues de l'historien : des préambules préparent et dominent presque tous ces livres ; ce sont des considérations philosophiques déjà présentées dans les *Discorsi*, sur la fondation des colonies, sur la comparaison des divisions à Rome et à Florence, sur les États qui passent de la tyrannie à la licence et réciproquement, sur la succession habituelle de la vertu, de la prospérité, de l'oisiveté : c'est ici, l'on s'en souvient, la philosophie de l'histoire de Machiavel. Chacun de ces livres

est le développement de son préambule par l'histoire; chacun est, en quelque sorte, un chapitre des *Discorsi*. Cette correspondance exacte des idées de cet homme si divers et si semblable à lui-même ne donne-t-elle pas une rare et curieuse mesure de son génie?

On lui reproche d'avoir peu suivi l'ordre des temps et des lieux; cette négligence envers la chronologie a été relevée par Scipione Ammirato[1]. Celui-ci a fait comme lui une *Histoire de Florence*, et contrairement à lui s'est enfermé dans cette ville et dans la liste des gonfaloniers qui se succédaient tous les deux mois, datant ainsi son histoire, comme s'ils étaient des consuls romains bi-mensuels. Auss Machiavel est-il rapide, clair, intéressant dans un seul volume, là où son critique en a mis sept, pour être simplement exact, méthodique, fidèle à la chronologie des gonfaloniers et à l'unité de lieu dans son territoire de Florence d'où il ne sort pas. Au reste Ammirato reconnaît le talent du maître, et fait mieux que de le louer, il le suit et lui emprunte sans avertir. Les épithètes de « grave, facile, court, animé », qu'il applique au style de Machiavel, sont plutôt justes que suffisantes. Plus que tout autre historien du XVIe siècle, l'auteur des *Istorie fiorentine* a cette physionomie antique, cet air grec ou romain qui semble leur être particulier.

Trop souvent il a mêlé sans nécessité des discours à son histoire: par exemple, dans le tumulte des *Ciompi*, il a négligé l'occasion de faire parler un certain Simoncino, dont Gino Capponi rapporte les paroles authentiques, et il prête une véritable oraison classique et invraisemblable au gonfalonier Luigi Guicciardini, pour faire plaisir sans doute à son ami, qui en était le descendant, pour se plaire aussi à lui-même en se souvenant, plus que de raison, du discours du consul Quinctius Capitolinus[2]. Mais si

1. *Opuscoli*, t. II.
2. Tite-Live, III, 67. — *Ibid.*, IV, 3. Un autre discours qui suit et qui est anonyme est inventé pour le besoin de témoigner la même déférence au tribun Canuléius.

Machiavel est tombé dans cette erreur comme tous les historiens italiens, son livre, au milieu de leur prolixité trop complaisante, est une heureuse exception.

CHAPITRE XVI.

POLITIQUES ET HISTORIENS DE 1498 A 1531.

Orateurs et historiens républicains; Bartolomeo Cavalcanti et Nardi. — Lorenzino de Médicis. — Politiques et historiens monarchistes; Francesco Vettori. — Guichardin, sa vie et ses œuvres. — Dialogues du gouvernement de Florence. — Histoire d'Italie de Guichardin.

Orateurs et historiens républicains; Bartolomeo Cavalcanti et Nardi.

Nous l'avons dit, le vrai, le seul orateur de cette époque est Machiavel : il n'a point de rivaux en un chapitre ou deux du *Prince* et des *Discorsi*, dans les dernières pages de l'*Art de la guerre* et dans un fragment, connu seulement depuis une quarantaine d'années, sur la nécessité de faire provision d'argent pour la défense de la patrie. Les orateurs manquèrent, plutôt que les occasions, d'être éloquents ; mais celles-ci furent plus que jamais fugitives. Trois noms seulement, deux discours et un écrit apologétique, forment à peu près tout le contingent de l'éloquence proprement dite.

Aucun discours n'est plus populaire de l'autre côté des Alpes que celui de Bartolomeo Cavalcanti adressé à la jeunesse florentine, durant cette guerre de l'indépendance contre Clément VII et l'empereur Charles-Quint. En qualité de modèle oratoire, on fait apprendre par cœur aux enfants cette composition trop fidèle aux règles de la rhétorique. L'orateur était chargé d'exciter l'enthousiasme des jeunes gens en faveur de la cité qui ne voulait plus d'autre roi que Jésus-Christ, de les exhorter à braver les fatigues du service militaire pour sauver le pays. Certes de telles paroles au milieu d'une génération élevée dans les

douceurs d'une vie civile, mais exaltée par l'image de la liberté, pouvaient réveiller des échos depuis longtemps endormis. Mais il fallait oublier les pratiques de l'école et se confier dans la vérité de l'accent : il fallait la simplicité du talent de Machiavel. Cavalcanti, qui était pourtant son élève, se souvient beaucoup plus des apostrophes et des prosopopées de Cicéron que des exemples du maître[1]. Il avait travaillé à l'édition du *Décaméron* de 1527 : Boccace n'avait pu préparer ni l'orateur à parler comme les circonstances le demandaient, ni les auditeurs à leur faire face. Le moine tribun ne s'était donc pas entièrement trompé en prêchant la croisade contre certains livres et certaines œuvres d'art et recherches de luxe. Cependant les cœurs n'étaient pas entièrement gâtés ; les noms de patrie et de liberté secouèrent encore les âmes et en firent jaillir l'étincelle. Cavalcanti demeura dans sa patrie jusqu'au moment où il fut décidé que l'empereur ne rétablirait pas un gouvernement libre. Alors il s'achemina, comme tant d'autres, vers l'exil, et se fixa dans Padoue, la ville savante. Il traduisit les parties de Polybe relatives à l'organisation militaire : c'était une manière de continuer l'œuvre du grand publiciste. Il écrivit quinze discours ou traités sur les diverses formes de la république : s'il conserve les allures de la scolastique, c'est la faute du temps, dont l'exemple de Machiavel n'avait pas suffi à corriger la méthode ; s'il ne s'est pas défendu des utopies, c'est la faute de l'exil qui déjà commençait à exercer sur l'intelligence italienne sa trompeuse influence[2].

Jacopo Nardi, qui précéda Cavalcanti dans la pénible carrière du *fuoruscito*, est peut-être le plus honnête et certainement le plus respecté des historiens de cette époque troublée. Attaché au gouvernement populaire, nous savons par lui-même qu'il suivit les prédications de Savonarole ; né en 1476, il avait vingt ans lors du fameux sacrifice *des va-*

1. *Prose fiorentine*, orazioni, t. VI. — Disc. adressé à la milice, le 3 février 1528 (vieux style). L'année chez les Florentins commençait le 25 mars.

2. Luigi Carrer, *Prose*, t. I, p. 231.

nités brûlées sur la place du Palazzo par les bandes d'enfants dont il décrit l'enthousiasme avec complaisance. Cependant il se montre équitable pour les citoyens qui n'avaient pas confiance dans le moine prophète. Il ne trahit ni la passion du patricien, ni celle du plébéien; la partialité dont l'accuse Tiraboschi ne paraît ni dans son histoire en général, ni dans un morceau qu'il écrivit pour ses amis vénitiens, touchant les révolutions de Florence[1]. Admis au nombre des prieurs dès 1501, à l'âge de vingt-cinq ans, il paraît, comme Machiavel, avoir commencé par la vie politique. La littérature fut pour lui, comme pour l'auteur du *Prince*, un délassement d'abord, puis une ressource. De quelle époque est sa comédie de l'*Amicizia ?* Quatre octaves « chantées sur la lyre devant la seigneurie », à la fin de la pièce, accusent un temps de guerre et de république, ce qui lui donne la date à peu près certaine de 1527[2]. Déjà il avait travaillé à des chants carnavalesques composés pour les Médicis en 1513. On voit que ce républicain n'était pas pour eux un ennemi déterminé : il ne faisait pas exception à ceux de son temps, qui se regardaient comme engagés seulement du jour où quelque circonstance les poussait en avant; les partis n'avaient pas de tradition rigoureuse. Ceux qui rappelaient les Médicis ne se croyaient pas obligés de les défendre dans la suite; en revanche, ceux qui les chassaient n'avaient presque jamais compté parmi leurs anciens ennemis.

Le jour où les premières mauvaises nouvelles sur la marche du connétable de Bourbon arrivèrent à Florence, Jacopo Nardi se trouva dans le palais de la seigneurie,

1. On peut le voir parmi les documents de la *Vie de Savonarole*, par M. Villari, t. II, p. 55 et suiv.

2. Il est vrai que l'historien Varchi, fort entendu en matière de poésie, attribue à Nardi, qu'il appelle son père, et qu'il veut honorer de toutes manières, l'invention du *verso sciolto*. Mais peut-être l'invention se réduit-elle à l'emploi dans la comédie de ce vers déjà créé par Trissino. S'il fallait prendre à la rigueur l'affirmation de Varchi, la pièce de Nardi remonterait à l'année 1494, et un jeune homme de dix-huit ans aurait créé la comédie italienne dix-neuf ans avant Bibbiena et Machiavel.

assiégé avec les magistrats et une foule de citoyens par les soldats dévoués à la famille princière. La porte gémissait sous les coups répétés ; si elle avait cédé, la seigneurie et ses amis étaient passés au fil de l'épée. Nardi fit preuve de sang-froid : il ordonna aux jeunes gens de jeter sur la tête des assaillants les pierres des galeries du palais, et sauva les magistrats avec la république naissante. Ce ne fut pas d'abord un établissement décisif ; car d'un commun accord, il fut décidé de regarder le mouvement nouveau comme non avenu. Mais quand on sut que la ville éternelle était prise et Clément VII prisonnier, les Médicis quittèrent d'eux-mêmes Florence. Celle-ci se déclara libre, et Nardi était désormais acquis à la république avec la ville presque entière. Trois ans après, lorsqu'elle tomba au pouvoir des troupes espagnoles, il était *confiné*, suivant l'expression consacrée, à trois milles de Florence, et plus tard à Livourne, le gouvernement du bâtard de Lorenzo ne s'estimant pas assez garanti (1531).

Quand Charles-Quint convoqua dans Naples, d'une part les *fuorusciti* qui se plaignaient que le traité signé avec le vainqueur ne fût pas exécuté, et de l'autre le duc Alexandre, qui, au lieu de la liberté promise, avait établi une véritable tyrannie, Nardi fut choisi par les premiers pour porter la parole en leur nom (1535). Son rôle, dans cet étrange procès, le met au nombre des rares orateurs politiques de cette période. Nous avons deux versions de ce discours, celle de Varchi et celle qui a été admise, depuis une trentaine d'années, dans les éditions de l'historien[1]. Elles ne sont pas plus authentiques l'une que l'autre. Sans vouloir priver ni Nardi de l'honneur d'avoir prononcé ces paroles quelquefois éloquentes et toujours généreuses, ni le XVIe siècle d'un monument de l'art oratoire, ce qu'on n'y rencontre pas souvent, il faut bien reconnaître que le discours attribué à l'écrivain et, selon la

1. Nardi, *Istorie della cità di Firenze*, lib. X. Florence, 2 vol., 1838-1841. — Le même discours a été reproduit par Emiliani-Giudici, *Storia dei Comuni italiani*, t. II. Firenze, 1866.

vraisemblance, composé par lui, a les caractères d'amplification et d'arrangement qui se retrouvent dans les pièces rédigées après coup. Nous avons aujourd'hui les mémoires présentés à Charles-Quint par les *fuorusciti*[1]. C'est à peine si le fond des choses se ressemble dans ces pages officielles et dans les paroles de Nardi. Il n'est pas douteux pourtant que celui-ci fit un discours, puisqu'on raconte qu'il parla à voix basse comme un vieillard timide, et que l'empereur n'entendit pas grand'chose. Telle qu'elle est, cette composition ne manque pas d'habileté. Il est vrai que Nardi orateur disserte bien par moments; son érudition ne se contente pas d'Alexandre et de César, elle se charge du souvenir de Flaminius, de Camille, et s'égare à la suite de Gildon, de Rufin, de Stilichon. Cependant il trouve les arguments solides, et porte des coups sérieux: la seconde partie de son oraison est chaleureuse; il n'a manqué à ce discours que la verve pour en faire un véritable modèle.

Les exilés demandaient le rétablissement de la liberté: ils n'obtinrent que la permission de rentrer dans leur patrie et dans leurs biens sous certaines conditions. Pour être moins rigoureux que nous sur la fidélité aux principes politiques, les Florentins de ce siècle n'en étaient pas moins chatouilleux sur leur honneur personnel; ils refusèrent, déclarant qu'ils n'étaient pas venus pour savoir à quelles conditions le duc Alexandre les accepterait pour serviteurs. Nardi fut de ce nombre : il se réfugia dans Venise, suivi d'une famille nombreuse, renonçant à ses pénates et à son patrimoine. Son exil ne fut pas d'ailleurs une rupture irréparable: il correspondait avec ses amis de Florence; il recevait même des secours du grand-duc Cosme, qui réparait en quelque manière les violences du gouvernement absolu. De loin le pouvoir qui avait prononcé l'exil tâchait de l'adoucir. Sa longue vie, entourée de respects, lui mérita le nom *du vénérable, du bon Nardi;* les Florentins étaient nombreux à Venise et il en fut l'oracle[2].

1. Guicciardini, *Opere inedite*, t. IX. Firenze, 1867.
2. « Oracolo della nazione fiorentina, » Sansovino, *Vie de François Guichardin.*

Il écrivit, dans une extrême vieillesse, cette *Histoire de la cité de Florence* qui semble partiale à Tiraboschi, et à Giordani ennuyeuse[1]. Le temps était peut-être passé où l'auteur, ramassant les forces d'un talent de second ordre, aurait pu disposer les faits dans un ensemble et répandre la vie dans les détails. Au reste, il y avait en lui l'étoffe d'un Plutarque plutôt que d'un Thucydide : c'est ce que prouve sa *Vie d'Antonio Giacomini*, le créateur des milices nationales florentines. Dans cet ouvrage il a su mettre « une merveilleuse éloquence et la profondeur d'un vrai politique », s'il faut s'en rapporter à ce même Giordani, aussi vif dans ses admirations que dans ses répugnances, quand il s'agit de rappeler les Italiens à la lecture de leurs chefs-d'œuvre oubliés.

Lorenzino de Médicis.

On cite parmi les derniers orateurs de la république expirante Giovan Battista Busini, auteur de Lettres connues sur le siége de Florence, qui plaida près du duc de Ferrare la cause des exilés florentins. Mais l'auteur de l'écrit le plus véhément inspiré par la cause républicaine dans l'Italie du XVI[e] siècle est Lorenzino de Médicis. Suivant Leopardi, ce mystérieux personnage a transporté sans effort et d'un trait dans son *Apologie* toute l'éloquence grecque et latine que ses contemporains tâchaient à force de sueurs de s'assimiler. Qu'un esprit comme le poëte de Recanati, passionné dans sa misanthropie, ait admiré jusqu'à outrance ces pages violentes, on ne saurait s'en étonner; mais son maître Giordani, plus calme et moins paradoxal, approuve ce jugement et déclare que cet opuscule est « la seule chose vraiment éloquente dans la langue italienne[2] ». Voilà sans doute des autorités bien fortes contre l'illustre critique

1. Article de critique sur le *Magno Triulzio* de Carlo Rosmini. Œuvres de Giordani, éd. Milan, t. IX, p. 350.
2. *Epistolario di Giacomo Leopardi*, t. I, p. 165, et t. II, p. 353. Florence, 1856.

français qui traite cette *Apologie* de froide et emphatique déclamation[1].

La renommée de Lorenzino n'est pas moins litigieuse que son talent littéraire. Il était le dernier rejeton de la branche de Laurent le Vieux, frère de ce Cosme l'Ancien, aïeul du Magnifique, dont la descendance masculine ne revivait plus que dans le bâtard Alexandre. Sa petite taille avait valu à son nom la forme diminutive; une réputation douteuse était le fruit de son bel esprit, de ses caprices, de son caractère profond et secret. A Rome, sous le pontificat de Clément VII, son oncle (1534), il avait, une nuit, accompagné de serviteurs intimes, coupé la tête à un certain nombre de statues antiques. Il eût été pendu sur l'ordre du pape s'il n'avait pas fait partie de la famille, et si le cardinal Hippolyte, cousin d'Alexandre, ne s'était chargé de plaider sa cause. Comme le coupable conservait les têtes, après les avoir enlevées, ils trouvèrent qu'un Médicis devait châtier un tel attentat contre les beaux-arts, excepté sur la personne d'un Médicis à qui trop d'amour pour les beaux-arts l'avait fait commettre. Cette aventure faillit soulever le peuple de la ville pontificale. Le poëte Molza lut dans l'*Académie romaine*, en présence d'une foule de cardinaux et de prélats, un discours latin rempli des traits les plus mordants contre le nouvel Érostrate. Était-ce une punition mitigée, une leçon ménagée à ce jeune fou compromettant? on le croirait quand on se rappelle que Molza n'était pas accoutumé aux hardiesses et qu'il appartenait au cardinal Hippolyte. Ces épigrammes recouvertes d'une élégante latinité, demeurèrent comme une blessure dans le cœur de Lorenzino. Travaillé d'une passion malsaine de gloire, jaloux sans doute de ces bâtards qui lui semblaient des usurpateurs de son droit, il rêva de rétablir son crédit en frappant un grand coup. Nous avons vu comment il cherchait vers 1536 à tuer son cousin Alexandre à la première représentation de son *Aridosio :*

1. *Choix d'études sur la littérature contemporaine*, par M. Villemain, p. 376. Paris, 1857.

on se souvint plus tard que dans le prologue de sa comédie, il avait promis une grande tragédie pour une époque prochaine.

Tous les historiens, Ammirato et Varchi entre autres, sont remplis des horribles détails du meurtre d'Alexandre (1537) par Lorenzino; car il se chargea lui-même de l'exécution. A voir le silence observé par lui, et le soin qu'il prit de se faire passer pour homme frivole et de peu de tête, il semble qu'il se soit inspiré de certains chapitres des *Dircorsi* de Machiavel sur Brutus et sur les conjurations. Il fit croire à son cousin qu'une de ses parentes dont Alexandre était amoureux, lui donnait rendez-vous chez lui. La passion fit oublier au tyran ses précautions ordinaires, et Lorenzino le surprit seul dans son lit, s'étant fait accompagner d'un assassin à gages qu'il avait sauvé de la potence. Dans la lutte de la victime contre les deux meurtriers, Lorenzino faillit perdre le pouce que son cousin mordait et qu'il était impossible de lui faire lâcher. Soit par suite de cette blessure qui lui troublait l'esprit, soit faute d'avoir pensé d'avance à ce qu'il ferait après son crime, il enferma sous clef le corps du prince et prit la fuite, comme si son projet unique avait été de tuer un homme qu'il n'avait aucun motif sérieux de haïr, et d'étonner le monde par un tyrannicide. Ni les amis qu'il pouvait avoir dans Florence, ni les exilés dont il devenait le chef naturel, ne profitèrent du coup qui venait d'être frappé. Il partit pour la France qui refusa de l'accueillir, s'embarqua pour Constantinople où il ne se trouva pas en sûreté, s'enfuit à Venise, et tomba lui-même sous les coups de deux soldats qui avaient été de la garde du duc assassiné. Un meurtre sans objet, accompli avec une telle perfidie, ne trouva point d'admirateurs et produisit pour la première fois dans Florence ce sentiment que le sang des princes est sacré. Il excita l'horreur en Europe, si nous en jugeons par les invectives de Brantôme contre celui qu'il appelle le parricide[1].

1. *Les Vies des grands capitaines*, liv. I, chap. XIX. Éd. Janet.

Ce n'est pas en vain que le souvenir de Machiavel se présente à l'esprit, quand on lit l'*Apologia* de Lorenzino : celui ci est le Brutus d'une république qui serait fondée sur les principes répandus çà et là dans les *Discorsi* : voilà où mènent les doctrines politiques séparées de toute loi morale. Cependant il serait puéril de contester le talent de l'auteur de ces pages; les écarter ce serait supprimer un trait sanglant mais caractéristique de ce siècle, ce serait effacer la péripétie suprême dans le drame de l'asservissement de Florence. Lorenzino se justifie devant deux sortes de juges, les partisans et les ennemis de la monarchie établie dans sa patrie : les uns lui reprochent son crime, les autres son inaction après le meurtre. La première partie, relative à l'assassinat et plus passionnée, rappelle un peu les habitudes de l'école par les exemples tirés de l'antiquité; mais l'auteur est bientôt rappelé à lui-même, à ses intérêts, ce qui est toujours la garantie de l'éloquence. Luigi Carrer a très-bien dit que la pensée de Lorenzino a la pointe acérée du stylet. Le caractère d'Alexandre est d'ailleurs si odieux qu'il fait passer toutes les violences de son ennemi. Si l'on en croit ce dernier, il a donné la mort à sa mère et à son cousin le cardinal Hippolyte. Celui-ci fut en effet sa victime, le duc craignant d'être supplanté par lui. Pour sa mère, elle était si inconnue, même de nom, que suivant les uns il l'avait fait tuer, suivant les autres il la laissait mourir de faim, sans qu'on fût parvenu à vérifier ces assertions opposées. D'après l'auteur de l'*Apologie*, ayant appris que les *fuorusciti* l'avaient découverte et se proposaient de la montrer à l'empereur afin qu'il jugeât de quel époux il voulait pourvoir sa fille naturelle Marguerite, Alexandre l'avait fait empoisonner; on pouvait aisément, sans éveiller le soupçon, faire disparaître « une pauvre vieille qui filait de la laine et gardait des moutons ».

La seconde moitié, moins oratoire, s'adresse aux ennemis de la tyrannie, à ceux qui lui reprochent d'avoir pris la fuite ayant frappé Alexandre. A qui la faute si le meurtre a été inutile? Que devait-il faire? Cette partie étrange de l'*Apologie* est une peinture dramatique de la situation,

après qu'il a versé le sang; malgré lui, il fait entrevoir la loi morale qui déjà se venge, les Érinnyes du tyrannicide qui s'emparent de l'assassin.

« Ces gens qui me blâment voulaient donc que je courusse à la ville appeler le peuple à la liberté, lui montrer le tyran mort! ils voulaient que j'eusse remué avec des paroles un peuple qui ne l'a même pas été par les faits! Il fallait donc mettre ce cadavre sur mon épaule, à la manière d'un portefaix, et aller crier par Florence comme un insensé! Je dirai seulement que Piero mon serviteur[1], qui en m'aidant à le tuer avait montré tant de courage, après le meurtre, et quand il eut le temps de penser aux périls qu'il avait courus, qu'il pouvait courir encore, fut accablé, incapable de rendre aucun service. Et ne devais-je pas, me trouvant seul au milieu des gardes du tyran, et pour ainsi dire dans la même maison, peuplée de ses serviteurs, par un clair de lune brillant, ne devais-je pas craindre d'être pris et mis à mort avant d'avoir fait trois pas hors du logis? Et si j'avais coupé la tête, qui pouvait, il est vrai, se cacher sous un manteau, de quel côté devais-je me diriger, étant seul et ne connaissant dans Florence personne de qui je pusse compter d'être cru sur parole? Car une tête coupée se défigure tellement qu'en y ajoutant le soupçon de tromperie et de surprise, surtout de ma part à moi que l'on supposait animé de sentiments tout contraires, je pouvais compter d'être tué avant de trouver quelqu'un pour me croire. Ma mort, dans ce cas, donnait du crédit aux adversaires et à ceux qui voulaient la tyrannie; c'était déjà une revanche pour eux, et en agissant ainsi, je pouvais nuire à la cause plutôt que la servir.... »

« D'autres disent que je devais appeler les gardes du tyran, montrer son cadavre, et leur demander de soutenir mes droits comme successeur, en un mot me livrer à eux! plus tard, quand j'aurais été le maître, j'eusse rétabli la république, ainsi que c'était mon devoir. Ceux qui tiennent

1. Les historiens s'accordent à dire que son complice et son aide fut un misérable sicaire connu sous le nom de Scoronconcolo.

ce discours, savent au moins qu'il n'y avait aucun compte à faire sur le peuple. Mais ils ne voient pas que si les soldats, dans ce premier moment, et par la douleur de voir là leur maître sans vie, m'avaient tué, comme il est vraisemblable qu'ils l'eussent fait, ils ne voient pas que j'aurais perdu à la fois la vie et l'honneur. Chacun m'aurait attribué l'intention de me faire tyran moi-même, non d'affranchir la patrie. Un tel dessein non-seulement était bien loin de ma pensée, mais j'ai tout fait pour en éloigner les autres. Ainsi dans l'un de ces cas je nuisais à la cause, dans l'autre je perdais mon honneur.... »

Dans le premier cas, ne devait-il pas savoir d'avance que le peuple ne bougerait pas? dans le second, il savait quel sort l'attendait parmi les soldats, et pressentait confusément sa destinée. Ces pages empreintes, pour ainsi dire, d'une couleur de sang, rappellent cette « éloquence employée en guise de poignard » dont parle un ancien[1].

Lorenzino croyait avoir sauvé son honneur; il avait même perdu celui de sa cause. Les exilés demeurèrent indécis, glacés comme lui. Le sang du tyran cimenta le trône d'un tyran nouveau plus habile qui se fit gloire de châtier les complices vrais ou prétendus de l'Érostrate de la république, et celui-ci n'eut que la stérile consolation de se vanter de son attentat, sans parvenir à prouver qu'il n'avait pas manqué de courage. Machiavel s'était donc trompé quand il avait cru énumérer tous les cas où les conspirations échouent; il n'avait pas prévu, en louant la dissimulation de Brutus, qu'il était telle conjoncture où cette dissimulation trop profonde se retournerait contre le meurtrier.

Politiques et historiens monarchistes; Francesco Vettori.

A mesure que la vie intérieure de Florence sort de la poussière où les gouvernements et l'indifférence des âges

1. *Eloquentiæ usus in modum teli repertus.* Dialogue des orateurs.

suivants l'ont ensevelie, les monuments inédits qui enrichissent le domaine de la prose heureuse et facile de cette époque, fixent la couleur politique des hommes et des choses ; les historiens mieux connus ou publiés pour la première fois, se groupent à nos yeux suivant leurs opinions, les partis se dessinent en histoire. Nous apercevons plus clairement à côté des républicains qui racontent à leur point de vue les événements, les monarchistes qui les reproduisent à leur manière.

Ce Francesco Vettori que nous avons vu en correspondance soutenue avec Machiavel était connu comme ayant été homme d'esprit, intelligent politique, habile ambassadeur, aimant les plaisirs et n'y apportant pas plus de choix que son ami. Par le titre d'*onoratissimo compare* que lui donne l'ancien secrétaire florentin, on avait lieu de supposer qu'il avait tenu un enfant de ce dernier sur les fonts baptismaux : de là sans doute l'intimité sérieuse qui les unissait; car il n'y avait pas de liens plus étroits que celui du compérage, et dans les mémentos ou *ricordi* de famille, nous voyons toujours relaté avec soin, à l'occasion d'une naissance, le nom des parrains[1]. Nous connaissons aujourd'hui ce compère de Machiavel par un abrégé de l'histoire d'Italie de 1511 à 1527, *Sommario della Storia d'Italia.* Deux circonstances appellent l'attention sur ce livre écrit avec le spirituel abandon sinon avec la grâce du maître des prosateurs de ce temps. Le coup d'œil de l'écrivain se porte sur toute la péninsule. On ne saurait trop remarquer que les récits des faits politiques et militaires se généralisent à ce moment : ils tendent visiblement à embrasser tout le pays de langue italienne. L'œuvre de Guichardin s'annonce confusément par ces tentatives qui la précèdent ou l'accompagnent. Au reste François Vettori était bien préparé à s'essayer dans cette voie : son expérience d'ambassadeur et les

1. Dans les maisons riches ou considérées il y en avait trois ou quatre et toujours différents pour chaque enfant. On voit combien dans les familles nombreuses cet usage multipliait les amis et les relations d'affaires ou de plaisir.

problèmes poignants qui se posaient alors devant tout Italien éclairé, ne permettaient pas à son esprit de s'enfermer dans les murs étroits de la commune de Florence. Quant à son amitié pour les Médicis, elle paraît non-seulement dans sa correspondance avec son ami, mais dans un paradoxe qu'il se plaît à soutenir en son abrégé historique. Tous les gouvernements, à l'entendre, tiennent de la tyrannie. La royauté française, la mieux ordonnée de la chrétienté, n'est qu'un grand despotisme, où les gentilshommes seuls ont le droit de porter des armes et sont exempts d'impôts, tandis que les charges publiques pèsent tout entières sur les pauvres vilains; où les nobles seuls se partagent les riches canonicats et les prélatures. Les républiques ne sont pas moins éloignées de la liberté. A Venise, par exemple, n'est-ce pas une franche tyrannie qu'un régime où trois mille gentilshommes, *gentiluomini*, tiennent sous leur empire plus de cent mille plébéiens? « Je voudrais, dit-il, qu'on me fît voir la différence entre un roi et un tyran : la seule que je découvre, c'est qu'un bon prince mérite le nom de roi, et que le mauvais doit être appelé tyran dans tous les cas. Celui qui s'empare du gouvernement dans sa ville, que ce soit par la force ou par son talent, s'il est bon, ne doit pas être qualifié de ce titre; s'il est mauvais, qu'on le lui donne et pis encore, si cela est possible[1]. » A quoi peut tendre cette confusion de la monarchie héréditaire avec l'usurpation, et cette apologie du despotisme tirée de la bonté du prince, on le voit assez clairement.

Francesco Vettori, non moins paradoxal que son compère, pouvait aisément s'entendre avec lui. Aujourd'hui les exemples ne feraient pas défaut pour prouver que l'opposition des principes élève une véritable muraille entre les hommes; mais ne jugeons pas des Italiens du XVI[e] siècle par ceux du XIX[e]. L'auteur du *Sommario* savait plaire aux princes : nous l'avons vu député à l'empereur Maximilien et au pape Léon X pendant la disgrâce du secrétaire; il fut ensuite envoyé à François I[er] qui lui fit

1. *Archivio Storico*, Appendice, t. VI.

une large pension. Le roi de France ne croyait sans doute pas trop payer les conseils de ce Florentin : malheureusement pour Florence, la république proclamée de nouveau en 1527 ne sut ou ne put conserver auprès de ce prince un ambassadeur si bien écouté. Pour être ami des Médicis, Vettori n'était pas meilleur partisan de Léon X et des papes. Machiavel est un ennemi plus déclaré, non plus convaincu du pouvoir temporel : ce sentiment était général à Florence ; n'oublions pas d'ailleurs que la prépondérance de ce pouvoir datait d'Alexandre Borgia et que dans ces vingt années de complications funestes il avait causé autant de mal que de bien.

François Guichardin, sa vie et ses œuvres.

Esprit plus vaste et caractère plus prudent que Vettori, Francesco Guicciardini se rencontre avec lui sur bien des points, en sorte que le premier semble acheminer le lecteur vers le second. Tous deux, dans l'intimité avec les papes de la maison de Médicis, ont gardé une aversion secrète pour la papauté. Une pensée qui se répète deux fois dans les *Ricordi* de Guichardin, exprime ouvertement cette haine qui se montre ailleurs dans ses *Œuvres inédites*.

« Les fonctions que j'ai eues près de plusieurs pontifes, m'ont contraint d'aimer pour mon intérêt leur grandeur ; si ce n'était ce motif, j'aurais chéri Martin Luther comme moi-même, non pour m'affranchir des lois introduites par la religion chrétienne au sens où elle est communément entendue, mais pour voir des hommes criminels réduits à cette nécessité de demeurer sans vices ou sans pouvoir. »

Au moins l'auteur du *Prince* n'avait pas dissimulé sa façon de penser dans ses *Discorsi*. Il les avait comme publiés en les dédiant à deux de ses disciples ; mais Vettori et Guichardin ne confient leur pensée intime qu'à leurs papiers secrets : ils commencent déjà une autre génération d'Italiens.

Guichardin aussi a son paradoxe et de même nature que celui de Vettori, mais il est plus mesuré. Il ne croit pas

aux motifs de ceux qui parlent de liberté : ce sont des gens qui veulent se grandir, ou qui ont reçu quelque injure dont ils n'ont pu tirer vengeance, ou qui redoutent quelque dessein secret du tyran; d'autres espèrent être tyrans à leur tour, ou s'acquitter sans payer leurs dettes, ou enfin ramener de l'exil leurs amis proscrits : nul ne vante la liberté par amour de la liberté même; tout au moins est-ce en vue de s'en faire gloire. La page de Guichardin est piquante[1] mais dans l'intérêt de la monarchie comme de la république on calomniait plus ou moins la nature humaine.

François Guichardin, né d'une des meilleures familles de Florence, comptait de nombreux magistrats dans ses aïeux, entre autres ce Luigi Guicciardini, gonfalonier de justice au temps de la révolution des *Ciompi*. Les œuvres inédites de l'historien viennent de nous livrer les souvenirs qu'il a tracés lui-même de la chronologie de sa famille. Ecrits pour les siens, avec injonction de ne pas les publier, ces *Mémoires* ou *Ricordi* racontent la vie des Guicciardini bons et mauvais qui se sont succédé. Le ton de sincérité en est curieux : nous y trouvons un prêteur d'argent, s'il ne faut pas dire usurier, pour la sépulture duquel la maison eut quelques déboires, plusieurs débauchés, un failli, mais qui finit par tout rembourser, quelques batailleurs, deux ou trois ancêtres de peu de cervelle. Le plus remarquable est Jacopo qui vécut du temps de la conjuration des Pazzi, sous Laurent le magnifique. Il était sans lettres, mais il avait un trésor d'expérience politique. Employé dans les plus grandes affaires de la république, il tenait un commerce de soieries, *bottega di seta*, et commandait lui-même ses galéasses vénitiennes qui faisaient le commerce en Flandre et en Orient.

Nous savons du célèbre historien sous quels maîtres il étudia d'abord à Florence, puis à Ferrare, l'université de Pise étant fermée aux jeunes Florentins, par suite de la révolte de cette ville, enfin à Padoue, la grande école ita-

1. *Del reggimento di Firenze,* Opere inedite, t. II, p. 54.

lienne, héritière de l'ancienne gloire de Bologne, centre de tout le mouvement philosophique au début du seizième siècle. Il eût volontiers recueilli la succession de son oncle Rinieri, archidiacre de Florence et évêque de Cortone : la pourpre cardinalice flattait de loin sa jeune ambition; mais son père, homme de foi et de conscience, bien qu'il eût cinq fils, n'en voulut pas mettre un seul dans les ordres par désir de richesse ou de grandeur. Guichardin fut avocat et docteur en droit. Sans qu'il entrât dans l'Église, la fortune et son habileté devaient amplement contenter son envie de parvenir. On ne saurait douter qu'il prît quelque part aux agitations de Florence sous le gouvernement de Pierre Soderini. Malgré les conseils de son père il épousa une Salviati fille d'un ennemi du gonfalonier et ce ne fut pas sur le choix de celui-ci qu'il fut envoyé en Espagne. Moins prudent ou plus décidé que son père, il embrassait plus vivement un parti politique. C'est au moment de son mariage, à vingt-sept ans, qu'il écrivait, en 1509, son *Histoire de Florence*, toute nouvelle pour nous. Inégale dans la rédaction, mais précieuse pour la connaissance intime des mouvements et des intrigues secrètes qui aboutirent à la rentrée des Médicis, cette composition n'offre aucune des vues générales qui recommandent le grand ouvrage de Guichardin. Le premier essai de l'historien est bien au-dessous de l'œuvre magistrale : avec cet écrit il n'eût pas fait école dans l'Europe; il a pourtant le mérite d'un art moins laborieux, et de même que le sentiment y est plus libre, le style est plus naturel[1].

L'année 1512, année de revirement politique, le trouve résidant en Espagne en qualité d'ambassadeur près de Ferdinand le Catholique. Il approchait de ses trente ans. Nous trouvons dans ses *Ricordi* une sorte de confession, sous la forme d'un discours d'une page, qu'il s'adresse à lui-même le jour où il est parvenu à cet âge. C'est un examen de conscience en matière temporelle et spirituelle : il s'accuse

1. *Opere inedite,* Storia fiorentina, t. III.

de n'être pas par sa vie et ses mœurs ce que devrait être un homme noble, fils d'un bon père, élevé saintement, de manquer réellement de la sagesse qu'il s'attribue[1]. Guichardin est sévère envers lui-même : il est possible aussi que sa componction soit un peu celle de l'ambitieux qui ne croit pas avoir assez fait ; il est certain que cette habitude de rentrer en lui-même, de s'examiner, de s'adresser des exhortations ou des réprimandes, lui est familière.

Ce nom de *ricordi* est particulièrement en usage dans son temps pour les notes et instructions des envoyés de la république. *Abbiate a mente i ricordi*, « ayez présent à votre esprit votre mémento » telle était la recommandation suprême qui leur était adressée. Guichardin, en sa qualité d'ambassadeur, a conservé l'habitude fidèle de ces mémoires : le nom qui les désigne est un pluriel du mot *ricordo*, « je me souviens » formule qui se répète sans cesse en tête de chaque note ou de chaque souvenir.

La révolution qui se fit en son absence ne porta aucune atteinte à son crédit : délégué par le gouvernement républicain de Soderini, confirmé par celui des Médicis, il sut plaire à Ferdinand le Catholique dont il a toujours admiré la politique cauteleuse, et revint à Florence honoré de la bienveillance et des cadeaux de ce prince. Ici comme plus haut nous retrouvons la contradiction qu'une fatalité inéluctable mettait entre la politique pratiquée et la théorie développée par ces grands et malheureux Italiens, au moment de la chute prochaine de leur patrie. Écrivains, ils voulaient l'indépendance de la terre italienne, hommes d'État ils travaillaient, au nom de leur patrie restreinte, à l'asservir. Guichardin sait fort bien et il dit dans son livre *del Reggimento di Firenze*[2], qu'une seconde nation étrangère venant à être victorieuse des Français, ce sera fait de l'Italie, et pourtant il demeure partisan de l'Espagne, et se dévoue à cette alliance nécessaire aux Médicis qui emploient ses services et sa rare capacité.

1. *Opere inedite*, t. X, p. 89.
2. *Opere inedite*, t. II, p. 95.

Dans sa correspondance politique qui remplit six volumes, on cherche vainement l'heureuse fortune d'une description historique ou morale, d'une peinture de caractère ou d'un travail d'observation, comme dans Machiavel et dans les Vénitiens. Machiavel, employé le plus généralement en second, a eu parfois le loisir de faire œuvre de publiciste ; les Vénitiens, restant davantage à demeure dans les cours et près des rois, écrivent çà et là sans y songer, des pages intéressantes pour l'histoire. Guichardin était moins artiste que l'auteur du *Prince*, et plus occupé, disons mieux, plus absorbé qu'un ambassadeur de Venise. Il fut tour à tour ambassadeur en Espagne, chargé d'un gouvernement sous Léon X, de l'Émilie, c'est-à-dire de Parme, de Modène, de Reggio, dont ce pape voulait faire une principauté pour son frère ou son neveu; président de la Romagne sous Clément VII, lieutenant général du saint-père près de la ligue italienne, durant l'expédition du connétable de Bourbon, gouverneur de Bologne plus tard, et enfin représentant du duc Alexandre dans le fameux procès avec les *fuorusciti* devant Charles-Quint. Il n'eut pas à se plaindre de la fortune et il put dire : « Je n'ai obtenu les choses qu'avec peine, quand je les ai cherchées; ne les cherchant pas, elles ont couru après moi. » Son activité dans les affaires l'enrichit plus que son argent placé dans le commerce de soieries continué par son frère[1].

Le docteur en droit, le lieutenant général du pape doit à l'amitié de Machiavel de s'être un peu déridé; encore est-ce pour redresser agréablement les travers bien connus de son maître et ami. Durant la crise effrayante où ils se trouvèrent tous deux au service de Clément VII, le lieutenant général écrit à l'ancien secrétaire, au nom d'une dame idéale de Finocchieto, pour lui reprocher sa liaison avec cette cantatrice Barbera, comme pourrait le faire Guichardin lui-même au nom de l'amitié[2]. Finocchieto était une propriété de campagne de l'homme d'État, et la *Ma-*

1. Ricordi politici, *Opere inedite*, t. I, p. 116.
2. *Opere inedite*, t. X, p. 100.

donna de Finocchieto est, pour ainsi dire le génie du lieu. Au moment de l'orage qui le menace lui-même, lorsque Clément est prisonnier et que les Médicis ont quitté Florence, il se fait écrire par cette même personne allégorique une longue épître qui est tout un traité de consolation sur son infortune récente. On dirait le discours de la Philosophie à Boèce, et il est impossible de nier que Guichardin, grand imitateur des anciens, ne l'ait devant les yeux. Les discours que lui tient, pour ainsi dire, sa chère solitude, sont une invention qui ne pouvait manquer de charmes. On trouve là un cadre fort heureux pour son apologie et pour son examen de conscience, deux choses dont il s'est toujours également préoccupé. L'ambition perçait à peine dans la confession qu'il écrivait en 1512; ici, en 1527, après le désastre de Rome, elle étale visiblement ses plaies, et le soin même qu'il se donne pour les fermer prouve que la maladie est invétérée. Comme ces pécheurs mondains qui se reprocheut plus vivement leurs fautes selon le monde, que leurs péchés selon Dieu, il s'évertue à trouver des excuses pour avoir conseillé à Clément de faire la guerre. Avoir fait fausse route en politique, voilà ce qu'il a sur la conscience; voilà aussi la source de ses larmes; et sa contrition n'est pas bien pure, puisqu'il y mêle bien des excuses et des circonstances atténuantes. Certes son repentir est éloquent :

« Celles-là sont les blessures, les aiguillons, le ver rongeur dévorant les entrailles, celles-là sont les flammes ne laissant pas de repos, celles qui naissent d'elles-mêmes, qui obligent un homme à confesser que son mal naît de ses œuvres. Voilà bien la roue de Sisyphe[1] n'arrêtant jamais, jamais ne reposant ; voilà ce qui tient en continuelle affliction, en un feu inextinguible, celui-là même qui a son péché remis sans avoir été châtié[2]. »

Ces blessures, ce ver rongeur, cette roue, cette flamme,

1. Le docteur en droit, fort lettré d'ailleurs, prend Sisyphe pour Ixion.

2. *Opere inedite*, t. X, p. 112.

sont le tourment d'un ambitieux contraint de se dire : « J'ai mal conseillé mon maître. » En revanche comme il insiste sur cette image d'une tempête passagère qui n'a mouillé après tout que son vêtement extérieur, et qui lui laisse l'espoir de se retrouver sain et sauf et jouissant du soleil reparu après qu'il aura jeté de côté son manteau[1] ! La complaisance qu'il met à étendre cette métaphore le long d'une page ferait croire à une faute de goût, et peut-être y a-t-il là quelque chose de sa rhétorique, le seul coin de vanité qu'on puisse lui reconnaître. Mais c'est l'âme de l'ambitieux qui respire et se console, et se met à l'aise en cette large période.

Dans ses fonctions, Guichardin n'oublia pas le métier d'avocat qu'il avait exercé avec grand succès. Au moment où son sort, après la fuite des Médicis, était entre les mains de ses ennemis, il s'occupait à écrire les plaidoiries qui pourraient être prononcées pour et contre lui dans son procès : car l'accusation virulente que l'on trouve dans ses écrits paraît bien son œuvre, et elle est écrite de sa main. Jamais un homme ne s'est traité si cruellement : il serait puéril de supposer qu'il ait inventé des crimes pour les réfuter à coup sûr ; ce ne peut être non plus une confession ; il a réuni là sans doute les griefs de ses adversaires pour s'exercer à les combattre. On trouve dans ce réquisitoire des morceaux curieux sur Pierre Soderini, sur Philippe Strozzi, ce personnage célèbre qui se porta tantôt vers les Médicis, tantôt vers la liberté, et finit plus tard par tomber victime de Cosme, le premier grand-duc, sur Bernardo Rucellai, le chef de cette famille si connue, celui qui ouvrit les jardins de ce nom, « du sein desquels, dit la plaidoirie, sortirent, comme des flancs du cheval troyen, les conjurations ; il en sortit le retour des Médicis, il en sortit le feu qui a consumé cette ville. » Ces paroles supposées dans la bouche d'un républicain montrent assez qu'on se représente faussement cette résidence célèbre des Rucellai comme un foyer de républicanisme, et que les hommes de

1. Opere inedite, t. X, p. 113 et 120.

ce temps passaient d'une opinion à l'autre suivant la passion du moment. L'accusation est toute en invectives, en menaces, en déclamations violentes; la défense est calme solide, conforme au caractère et au talent de Guichardin; mais, par une circonstance qui n'est pas la moins singulière de ce procès idéal, elle est interrompue presque au début[1].

Guichardin fut contraint de fuir devant une réaction qui comptait pour partisans presque tous les citoyens, comme il arrive après un désastre, et quand le pays est abandonné par le pouvoir. Il revint durant le siége (1530) et sous le bénéfice d'un sauf-conduit, pour prononcer devant la seigneurie de Florence un discours en vue de lui persuader de faire un accord avec le pape Clément : cette oraison qui vient de nous être rendue, nous aurions pu la compter au nombre des monuments d'éloquence italienne qui sont si rares; d'une situation pénible et d'un sujet peu sympathique, l'auteur a su se tirer avec talent[2].

Ce fut un malheur peut-être pour Florence de n'avoir pas conservé ce citoyen ambitieux, mais actif, expérimenté, qui seul pouvait la mettre à l'abri des périls extrêmes : c'en fut un certainement pour Guichardin de n'être pas resté hors de sa patrie après l'avoir quittée. Il fut chargé auprès du duc Alexandre de représenter les conseils de Clément, qui, de loin gouvernait Florence, et auprès de Clément d'exprimer les avis que lui inspirait la conduite du duc Alexandre. Ces conseils et ces avis devaient nécessairement aboutir à l'asservissement de Florence. Après la mort de Clément (1534), privé de l'appui qui faisait sa force comme gouverneur à Bologne, il revint chez lui : alors commença pour lui l'expiation. Quelle que fût la splendeur du rang qu'il occupait près du prince, il avait choisi son refuge dans la servitude; à partir de ce jour, il fut contraint de se lier de plus en plus étroitement avec la tyrannie, jusqu'au moment où celle-ci l'écarta comme un instrument inutile

1. *Opere inedite*, t. X, p. 152-155.
2. *Opere inedite*, t. II, p. 344.

ou gênant. Nous avons vu comment au tribunal de Charles-Quint il défendit contre les exilés le caractère farouche et les mœurs brutales d'Alexandre, qu'il avoue sans trop de détours dans sa correspondance secrète avec Clément VII. Après le meurtre du duc, il se trouva naturellement en faveur auprès de Cosme, le prince de dix-huit ans, fils de Jean des Bandes noires, et, comme Lorenzino l'assassin, arrière-petit-neveu de Cosme le vieux. Dans l'émotion produite par le meurtre d'Alexandre et par l'absence de gouvernement, Guichardin fut sans doute singulièrement utile à ce jeune prince. Mais, suivant une maxime de notre auteur les conseils offerts à un homme que vous avez mis au trône, sont considérés comme autant de brèches faites au pouvoir que vous lui avez donné. La forme même que revêt cette pensée trahit l'amertume de l'écrivain : il semble la placer dans la bouche de Cosme.

« Dès que toi qui m'as fait ou qui m'as aidé à être prince, tu veux que je gouverne à ta manière, ou que je t'accorde des choses qui diminuent d'autant mon autorité, dès lors tu effaces le bienfait que je te dois ; tu cherches en tout ou en partie à m'ôter la réalité de ce que tu m'as aidé à conquérir. »

Le jeune homme trompa le vieillard ; il poussa la familiarité jusqu'à laisser croire qu'il épouserait une des quatre filles de Guichardin. Ce lien apparent d'amitié, il le rompit et l'effaça si bien de sa mémoire que son conseiller qui s'était cru, selon Segni, sur le point de devenir beau-père, devint tout uniment simple particulier. Guichardin mourut en 1540, dans sa retraite de Montici, empoisonné, disent les uns, par les soins de Cosimo, consumé, disent les autres, des regrets d'une ambition trompée. Il n'eut que trois ans de loisirs : jamais un si court espace de temps ne fut mieux rempli, s'il faut croire, d'après les meilleurs indices, que l'*Histoire d'Italie* en fut le produit. Il écrivit ses *Discours politiques* dans les diverses circonstances de sa carrière auxquelles ils se rapportent. Ses *Ricordi* appartiennent à différentes périodes, mais de son âge mûr ; sans fixer la date précise de ses dialogues *du Gouvernement de Florence*

et de ses *Considérations sur* les *Discours* de Machiavel, il est permis d'assurer qu'il les rédigea dans la retraite que lui préparèrent à deux reprises les événements. Ainsi se trouve accrue aujourd'hui la liste des preuves d'activité que donna cet homme infatigable qui ne laissait la conduite des affaires que pour mettre les fruits de sa pensée au service de la postérité. Ces grands esprits du seizième siècle furent aussi ardents au travail que leurs successeurs se montrèrent timides ou indifférents. On a fait observer non sans raison que Guichardin avec tous ses emplois, ses dignités, ses honneurs, n'aurait occupé que deux ou trois lignes dans l'histoire de son temps; en l'écrivant lui-même dans le cours d'une année qu'il passa au fond d'une maison de campagne, il acquit une gloire immortelle[1].

De nos jours on s'efforce de trouver le gouvernement constitutionnel dans Machiavel et dans Guichardin. Des idées générales sur l'utilité de mêler la monarchie, l'aristocratie et la démocratie, sur la nécessité de limiter l'autorité royale en sorte qu'elle ne puisse décider seule des choses importantes, cela ne suffit pas pour convertir ces deux publicistes en avant-coureurs de la royauté moderne. A ce compte, Aristote en aurait fait autant. Quoi qu'il en soit, c'est dans les *Discorsi* de Machiavel et dans les *Considerazioni* sur cet ouvrage que l'on puise les textes dont on s'appuie. En réalité les *Discours* tendent, comme nous l'avons vu, à la république, les *Considérations* sont favorables à la monarchie.

Abbiate a mente i vostri ricordi « Ayez présents à l'esprit vos notes et souvenirs » telle était, nous l'avons vu, la formule sacramentelle des instructions de la république de Florence à ses ambassadeurs. Guichardin, comme plus d'un de ses contemporains ou devanciers, a transporté dans sa vie les habitudes de son métier de ministre. Il a mis par écrit, sous forme de maximes, pour lui et pour sa famille, pour ses neveux — car il n'eut que des filles — les résultats de son expérience en matière morale et politique,

1. Cesare Balbo, *Pensieri ed esempi.* Firenze, 1854.

Ces *Ricordi*, consignés par lui dans ses papiers, les uns avant 1525, les autres en 1528, dans le temps de sa persécution, d'autres encore après 1528, parvinrent à un chiffre beaucoup plus fort qu'il n'aurait voulu — quatre cent trois. — Ce regret, dans sa pensée, prouve l'importance qu'il y attache : comment en effet lire et relire journellement tant de règles de conduite? Le prix n'en était pas moindre aux yeux des contemporains qu'au jugement même de l'auteur. Un historien de la génération suivante, Pitti, les appelle des « préceptes d'or », *aurei;* car il en tomba de bone heure un certain nombre dans le domaine public. Un tiers environ de ces *Ricordi* parurent à Paris, en 1576, sous les auspices de Catherine de Médicis, et ce patronage permet déjà de supposer quelle en est la couleur politique et morale. Ce qu'on appréciait le plus alors dans les pensées du publiciste florentin, c'étaient les maximes de gouvernement qui s'éloignent peu de celles de Machiavel; ce qui nous intéresse davantage, ce sont les conseils et instructions qu'il laisse à la génération qui le suit dans sa maison : ils nous apprennent à le connaître.

Prier Dieu d'être toujours avec le vainqueur[1], ne pas « enfourcher légèrement le cheval », c'est-à-dire ne pas être dupe de sa crédulité; ne pas lâcher les affaires quand on s'y plaît, mais, sans paraître y tenir, laisser dire ceux qui prétendent dédaigner le pouvoir, être bien avec les princes et se tenir sous leurs yeux, tirer parti d'un tyran, chose facile quand on sait être hardi sans s'agiter, chose utile parce qu'il est toujours bon qu'il y ait autour du tyran quelques honnêtes gens[2]; voilà les recommandations du vieux ministre à ses descendants, maximes de prudence et d'habileté, si l'on veut, mais surtout confidences de l'homme d'État et de l'artiste en politique.

Guichardin est une intelligence élevée; il a un certain mépris pour les positifs purs, qui lui semblent participer un peu de la nature brute et grossière; mais, comme

1. *Opere inedite*, t. I, p. 149.
2. *Opere inedite*, t. I, p. 121, 165.

tous les Florentins, il est de l'école pratique ; ceux qui ne savent que de la théorie lui semblent des hommes riches de beaucoup d'argent enfermé dans un coffre dont ils n'ont pas la clef. En matière de châtiment, doux par calcul, il veut, autant que possible, en rabattre un quart : c'est ce qu'il appelle *punir à quinze sous par livre*. Pour un homme qui a presque toujours servi les papes et qui s'en est bien trouvé, il pousse jusqu'à l'ingratitude la sévérité envers les gouvernements ecclésiastiques ; pour un publiciste qui blâme les paradoxes de Machiavel, il lui ressemble fort, quand il dit qu'on ne gouverne pas selon les règles de la conscience[1]. Dans ces maximes qui prouvent à la fois le dévouement de l'homme à sa maison et le parfait égoïsme du citoyen, l'on souffre de rencontrer ces lignes :

« Toutes les cités, tous les États, tous les royaumes, sont mortels ; toute chose, soit par nature, soit par accident, trouve un jour sa fin. C'est pourquoi un citoyen qui assiste à la fin de sa patrie, ne peut s'affliger de l'infortune de celle-ci avec autant de raison qu'il s'affligera de sa propre ruine : la patrie a subi la destinée que de toute manière elle devait subir ; la disgrâce est tout entière pour celui dont le triste partage a été de naître au temps où devait avoir lieu un tel désastre. »

Toute vertu publique est éteinte quand on trouve un homme éminent pour avoir et tracer, sans que la main lui tremble, une telle pensée. Cet homme pourtant était honnête, et il avait assez de hauteur d'âme pour estimer sa patrie ruinée, du moment qu'elle n'était plus libre.

Dialogues du Gouvernement de Florence.

Le mélange de la douceur des mœurs, des pratiques de dévotion et de la politique cruelle est caractéristique dans le livre *del Reggimento di Firenze*. Deux personnages importants de la république sont en visite dans la maison de campagne de Bernardo del Nero : celui-ci leur veut montrer

1. *Opere inedite*, t. I, p. 104.

sa propriété, ses plantations, mais ses visiteurs lui demandent de les entretenir du gouvernement qui, à la suite de l'expulsion des Médicis en 1494, vient d'être établi. Or Pierre Capponi et Paul-Antoine Soderini reviennent d'un pèlerinage à Santa Maria dell'Impruneta, et l'entretien aboutit à des propositions atroces pour empêcher le retour de la dynastie. Voilà des hommes honnêtes, religieux, qui se livrent à des discussions dont la conclusion est que la politique n'est pas matière de conscience et qu'on ne peut gouverner l'État selon les commandements de Dieu. Pierre Capponi est un républicain déterminé, un ennemi des Médicis, qui se charge, dans ces dialogues, de leur faire leur procès. Paul-Antoine Soderini est un républicain candide, chimérique, espérant l'inauguration d'un nouvel âge d'or. L'hôte de ces jeunes hommes d'État, Bernardo del Nero, est un vieil ami de la famille expulsée, homme pratique, « sans lettres, » ce qui veut dire qu'il n'est pas versé dans la connaissance des anciens et qu'il ne lit que des ouvrages « en langue vulgaire. » Son expérience n'en est que plus précieuse aux yeux des gens positifs. Ceux-ci pensent comme Guichardin que les politiques de pure théorie ressemblent à des gens fort riches mais incapables de faire usage de leur richesse enfermée dans des coffres dont ils n'ont pas la clef. L'ignorance vraie ou prétendue de Bernardo ne l'empêche pas de citer les philosophes de l'antiquité, sur la foi de Marsile Ficin, dont son père aurait suivi les leçons. On voit que le vieux politique de Florence ressemble de loin à Socrate qui prétendait aussi ne rien savoir et dont la rusticité affectée était l'arme principale employée par lui contre ses adversaires. Quant au quatrième personnage introduit, Pierre Guicciardini, le père de l'historien, par une prudence dont son fils a hérité, il évite d'abord de prendre la parole et n'intervient dans la suite que pour provoquer d'utiles explications. Au reste les sentiments hospitaliers et bienveillants de Bernardo, la vénération des visiteurs pour le vieillard, rendent le cadre des deux dialogues plutôt aimable qu'il n'est gracieux : de la poésie et du charme qui respirent dans les introductions de Platon et dont Machiavel a

retrouvé quelques rayons dans son *Art de la guerre*, il ne saurait en être question.

Les accusations contre les Médicis et leur défense composent le premier dialogue. Dans les unes, un républicain moderne s'étonnerait de trouver le reproche d'avoir tiré de l'obscurité des familles sans noblesse; dans l'autre, tout homme ayant le sens moral un peu délicat serait surpris de voir que l'apologie se réduit à dire que la famille régnante, étant donnée sa position, a commis le moins possible d'injustices. Pour être moins téméraire que Machiavel, Guichardin n'est pas au fond plus honnête ni plus humain : il n'a pas des hommes une beaucoup meilleure opinion, et il croit qu'il les faut gouverner en conséquence. Il y a de l'esprit et peu d'estime de la nature humaine dans cette énumération des gens qui vantent et réclament pour leur pays la liberté.

« Beaucoup, parce qu'ils n'étaient ni grands ni honorés à leur gré, et ne voyaient pas d'autre moyen pour s'élever, peuvent avoir à cet effet voulu la liberté. Il est certain que d'autres ont été poussés par quelque motif de colère, par quelque injure reçue du tyran ou non vengée par lui autant qu'ils le désiraient. D'autres ont craint d'être mis à mort par le tyran et ont cherché dans cette voie leur salut. D'autres, ayant leurs affaires en mauvais état, ont fait de la révolution pour les rétablir, comme il arrive aux gens menacés de faillir. D'autres, étant les parents ou les amis de quelque proscrit, ont préparé par ce moyen son retour. Entre les ennemis des tyrans fort peu ont été inspirés par le désir de délivrer leur patrie : on leur doit des éloges d'autant plus grands qu'ils sont plus rares; mais ils sont en si petit nombre qu'il ne faut pas en inférer que les hommes soient dirigés par cette intention. Comme dit le proverbe, une hirondelle ne fait pas le printemps. Et si je ne craignais de paraître exagérer en voulant réduire à néant cet amour de la liberté, je dirais que de ce petit nombre la majeure partie n'ont pas été animés par cette passion, mais bien par le désir de la gloire qui résulte d'un tel rôle : c'est encore, on le voit, un but d'intérêt personnel.... Je dis donc que

le besoin d'un gouvernement libre n'est pas si naturel ni si général que le dit Paul-Antoine. Si ce que je dis est vrai dans les temps anciens, à plus forte raison l'est-il dans le nôtre qui est plus corrompu. Si donc ceux qui prêchent la liberté croyaient avoir plus d'intérêt dans un gouvernement qui ne serait pas libre[1], on les y verrait courir en poste[2].... »

A propos de la guerre de Pise, ce vénérable Bernardo avertit ses auditeurs qu'en traitant les ennemis ainsi que l'on commence à le pratiquer en Italie, à l'imitation des étrangers, c'est-à-dire, en pratiquant l'échange des prisonniers où le payement d'une rançon, l'affaire sera interminable. Il n'y a que trois moyens de les vaincre : tuer tous les captifs, les tenir tous en prison, ou bien en tuer une partie et enfermer les autres, suivant le conseil des circonstances. Par suite de cette belle politique, il ne recommande pas une conduite plus humaine envers les Médicis. « La mort de Pierre, chef de la maison, ne suffirait pas ; il faudrait se défaire de toute la famille : hors ce moyen, tous les remèdes seraient inefficaces pour vous délivrer entièrement de ce danger. Seulement cela est plus facile à dire qu'à faire dans une république qui n'a pas cette diligence, ce secret, cette promptitude de services nécessaires pour mener à bien de telles entreprises. » Ainsi s'exprime, au second dialogue, ce sage dont les paroles sont reçues comme des oracles. Et pourtant, il est ami des Médicis. Mais ceux-ci, une fois rentrés, ne lui semblent pas devoir rester les mêmes, et le mieux, à son avis, est de s'arranger pour vivre dans le nouvel état de choses. Il expose donc en cette seconde partie un plan de gouvernement assez semblable à celui de Venise, sur le-

1. Nous traduisons ainsi l'expression de *stato stretto* que Guichardin emploie au sens de gouvernement restreint dans quelques mains ou même dans une seule, par opposition au *stato largo* qui est le gouvernement populaire. Les noms opposés de république et de monarchie étaient de peu d'usage dans un pays et dans un temps où la royauté n'était pas connue.

2. *Opere inedite*, t. II, p. 53 et suiv.

quel les publicistes de ce temps paraissent en général avoir modelé leurs projets. On retrouve ici le préjugé contre les restaurations politiques ; il n'est pas moins curieux que le soin de constituer la république soit confié à un monarchiste. Guichardin savait à quoi s'en tenir sur le rétablissement des Médicis, et malgré les précautions de la préface où il proteste de son dévouement, il est permis de penser que dans le secret de son cabinet d'étude, il dispose ses vues politiques pour le cas d'une nouvelle révolution.

Histoire d'Italie.

On a souvent comparé Paul Jove, Paolo Giovio, à Guichardin, comme ayant abordé le même sujet, l'histoire de l'Italie contemporaine. Ce rapprochement nous permet seul de faire mention d'un écrivain qui doit toute sa réputation à ses périodes latines plus sonores que bien remplies, et qui s'est toujours essayé sans succès dans la langue nationale. Une mémoire exercée à retenir les formes des grands historiens de Rome, le soin curieux, depuis la jeunesse, de visiter les lieux où s'étaient accomplis les faits célèbres, l'habitude des cours, tels sont, avec l'art de flatter ou de médire à propos, les titres sur lesquels s'établit la grande renommée de l'auteur de l'*Histoire de mon temps*. Sa famille le destinait à l'art d'Esculape qu'elle jugeait plus fructueux ; mais il sut mieux juger son siècle et trouva dans son bagage de latiniste une source de fortune. L'homme de lettres amusa sans doute ses patrons Léon X et Clément VII, comme le docteur avait diverti ses clients, s'il en faut croire le petit portrait que Berni a fait de lui sous le nom de maître *Feradotto*, médecin du roi Gradasse. On sait qu'il se vantait d'avoir deux plumes, une d'or pour la récompense, une de fer pour le châtiment. Celui qui faisait rire les autres prêtait à rire quelquefois ; il fut souvent, selon un bon critique du temps, Vincenzo Borghini, dupe des récits qu'on lui faisait à plaisir. D'ailleurs les contemporains sont remplis de témoignages contre sa

véracité : certaines notes de Varchi restées longtemps inédites, nous montrent l'historien sous le fâcheux aspect d'un auteur de libelles, par qui l'on ne se soucie ni d'être loué ni d'être blâmé. Lorsqu'il mettait son ouvrage sous presse à Florence, Alamanno de' Pazzi et Pierre Capponi, lui firent, moitié par de bonnes paroles, moitié par des menaces, déchirer un feuillet imprimé où il s'agissait d'eux. L'honnête Varchi se demande, avec ce procédé de mettre ou d'ôter des noms, ce que pouvait devenir l'histoire de Paul Jove[1].

Guichardin est le grand historien de l'Italie. Nul ne l'a peut-être mieux jugé que notre Montaigne, qui traçait ces mots sur son exemplaire de la *Storia d'Italia*, peu de temps après l'époque où elle paraissait : « Il n'y a aulcune apparence que par haine, faveur ou vanité, il ayt desguisé les choses ; de quoy font foy les libres iugements qu'il donne des grands, et notamment de ceulx par lesquels il avoit esté avancé et employé aux charges, comme du pape Clément septiesme.... J'ay aussi remarqué cecy, que de tant d'ames et d'effects qu'il iuge, de tant de mouvements et conseils, il n'en rapporte iamais un seul à la vertu, religion et conscience, comme si ces parties là estoient du tout esteinctes au monde ; et de toutes les actions, pour belles par apparence qu'elles soient d'elles mesmes, il en reiecte la cause à quelque occasion vicieuse où à quelque proufit....[2] »

Cette dernière critique est d'un philosophe qui va droit au principe d'où découlent comme conséquences tant de jugements sévères ou sceptiques. Les critiques italiens se sont en général arrêtés aux passions particulières, aux préventions locales. Speroni, par exemple, étant sujet vénitien, n'accuse pas seulement Guichardin d'être injuste envers Venise, ou envers tel prince ami de Venise : il en fait un médisant et un calomniateur. Foscarini, qui est du même pays, lui intente également un procès, mais en sens

1. *Antologia,* Firenze, décembre 1821, p. 532.
2. Montaigne, *Essais,* liv. II, chap XII.

contraire : Guichardin pousserait jusqu'à l'hyperbole la louange de ceux qu'il admire. Cette double accusation s'explique par la nature d'un siècle qui ne fut médiocre en rien, ni en bien, ni en mal. Le meilleur éditeur de l'écrivain, M. Rosini, pour justifier son auteur, dresse une liste curieuse de quatre ou cinq héros, vraiment honnêtes au seizième siècle et de nombreux grands hommes de cet âge, qui eurent des crimes ou de graves fautes à se reprocher[1].

Ce que nous savons aujourd'hui de Guichardin, politique et moraliste, donne entièrement raison à Montaigne. Quand on juge, comme nous avons vu qu'il le faisait, la nature humaine, quand une froide et implacable politique a pris la place du cœur dans un homme, on ne saurait écrire l'histoire autrement que ne l'a fait Guichardin. L'expérience des affaires et de la vie a tourné chez lui à une défiance, qui dans un autre moins prudent serait de la misanthropie.

Il voyait de haut sa fonction d'historien : il a dans ses *Ricordi* certains avis qu'il semble se donner à lui-même pour bien remplir cette carrière. Il reproche, par exemple, aux écrivains de tous les siècles de n'être pas entrés dans certains détails nécessaires à la postérité, quoiqu'inutiles aux contemporains. Son idéal est de mettre les lecteurs de l'avenir dans la situation des hommes de la génération actuelle, assistant aux événements du temps présent. Et, comme dans un autre *ricordo*, il prend en pitié le vulgaire qui, étant *sur la place*, ne connaît pas ce qui se passe *dans le palais*, comme il sait par lui-même à quel point le peuple ignore ce que fait et ce que pense celui qui gouverne, pourquoi il le fait et pourquoi il le pense, on voit naître de là les explications défavorables aussi bien que les détails infinis qu'on lui reproche souvent. Il montre qu'il y a comme un nuage épais ou comme un mur entre les acteurs et les spectateurs de ce drame de l'histoire, et ses efforts

1. *Sulle Azioni e sulle opere di Francesco Guicciardini*, essai placé en tête de l'édition de Pise, 1825.

tendent à nous dissiper ce nuage, à nous rendre ce mur transparent. Comment ne pas songer à cet autre écrivain non moins illustre de notre temps, pour qui l'histoire est une glace à travers laquelle il faut montrer les hommes et les choses? Nul n'a porté, du reste, sur Guichardin un jugement plus sympathique et, sans partager, sa tristesse ou son amertume, n'a mieux fait ressortir « cette ampleur de narration, cette vigueur de pinceau, cette profondeur de jugement, qui rangent son histoire parmi les beaux monuments de l'esprit humain[1]. »

Parmi les morceaux que l'on peut détacher du texte de Guichardin, les portraits de personnages illustres sont ceux qui donnent la plus juste idée de sa manière : voici la peinture qu'il a laissée de notre Charles VIII :

« Charles, depuis l'enfance, fut de complexion très faible et de corps malsain, petit de taille, très-laid de visage, sauf l'énergie et la dignité qu'il avait dans le regard, mal proportionné au point qu'il avait quelque chose du monstre plutôt que de l'homme, privé de toute culture des arts libéraux et connaissant à peine ses lettres, désireux d'apprendre mais incapable de le faire, parce que toujours flatté par ses gens, il ne conservait avec eux ni majesté, ni autorité, étranger aux travaux comme aux affaires, pauvre de ressources et de jugement, dans celles-là même dont il s'occupait; et ce qui paraissait de louable en lui, considéré de près, était plutôt un défaut qu'une vertu, par exemple le penchant à la gloire, mais par entraînement et sans conseil, la libéralité, mais inconsidérée, sans mesure ni distinction, la persistance dans certaines résolutions, mais moins par constance que par obstination sans motif; enfin ce que beaucoup appelaient bonté et qui ne méritait que le nom d'indifférence et de faiblesse. »

Cette peinture a ceci de curieux qu'elle ne forme guère plus du tiers d'une période à laquelle, malgré son étendue, elle est rattachée simplement par une conjonction (*perchè*).

1. *Histoire du Consulat et de l'Empire,* t. XII, Avertissement de l'au teur.

Tel est en effet le style plus que cicéronien de l'auteur de l'*Histoire d'Italie.* Il semble que pour écrire son grand ouvrage, il se soit revêtu de sa double dignité de docteur ès lois et de lieutenant général du saint-père. Boccalini ne s'amuse pas sans raison des longueurs infinies de ce style, lorsqu'il imagine que la lecture en est imposée pour pénitence à un lettré de Laconie qui avait fait la faute d'employer trois mots là où deux pouvaient suffire. Cet infortuné est condamné, au Parnasse, à lire une fois la guerre de Pise dans l'*Histoire d'Italie.* Son ennui est tel, après avoir lu le premier feuillet, qu'il vient se jeter aux pieds des juges, les suppliant de le mettre aux galères pour le restant de ses jours, de l'enfermer entre deux murs, de consentir par pitié à le faire écorcher vif, en déclarant que la lecture de ces raisonnements sans fin, de ces délibérations ennuyeuses, de ces froids discours pour la prise du moindre colombier, était un crève-cœur dépassant les tortures anglaises, les plus douloureuses opérations, les plus cruelles morts que jamais tyran féroce eût imaginées[1]. Cette critique plaisante ne tombe pas moins sur la longueur des phrases que sur celle des développements. M. Rosini a rendu grand service à son auteur en établissant, grâce à sa ponctuation, comme de petits reposoirs pour le lecteur dont le souffle n'est pas à toute épreuve : d'autres ont fait remarquer que Guichardin élargit ses périodes pour y faire tenir toutes les idées de détail dont sa pensée est remplie. Il s'ensuivrait, contrairement à ce que l'on a dit de Tacite, qu'il allonge tout parce qu'il voit tout. Quant à cette guerre de Pise, c'est un reproche dont il est impossible de l'affranchir : elle n'avait tant d'importance que pour les Florentins, et Guichardin oublie qu'il écrit l'histoire de toute l'Italie de 1494 à 1534. La conception de l'ouvrage est une vue d'ensemble et une perspective ouverte sur l'unité italienne, qui lui fait grand honneur : la guerre de Pise est dans le livre comme une image des obstacles qui s'élevaient de toutes parts contre l'unité. Guichardin n'en reste

1. Boccalini, *Ragguagli di Parnasso,* I, 6.

pas moins le prince des historiens italiens, comme le dit le même Boccalini. Il a imprimé à toute leur école ce double caractère de la sagacité dans l'analyse des vues politiques et de la majesté classique mais un peu fastueuse du style.

CHAPITRE XVII.

MORALISTES, GRAMMAIRIENS, ÉPISTOLAIRES ET CONTEURS DE 1494 A 1531.

Castiglione. — Bembo ; Arétin ; Tolomei. — Conteurs ; Luigi Da Porto ; Agnolo Firenzuola.

Castiglione.

Entre les tableaux de Raphaël que possède le musée du Louvre, il est un portrait plein de vie et de vérité, d'une exécution magistrale, représentant un homme dans la maturité de l'âge, figure intelligente et sérieuse, respirant tout ensemble la finesse et la bienveillance : c'est le comte Balthazar Castiglione, homme de guerre et de cour, diplomate et lettré, auteur d'*il Cortegiano*[1]. Son costume, ample et sévère à la fois, accuse l'époque des premières années du règne de Léon X : son ouvrage est sans doute du même temps. Il a recueilli les souvenirs qu'il avait conservés de la cour la plus brillante d'Italie et du temps le plus heureux de sa jeunesse, quand il était au service des ducs d'Urbin, dans une société choisie d'hommes d'État, d'écrivains, d'artistes, où il rencontrait Bembo, Bibbiena, Raphaël, les Médicis, Arioste peut-être. Avec ces souvenirs, il fait un livre de préceptes pour la génération qui l'entoure, de règles de conduite pour le galant homme ; car le nom de *cour-*

1. Il parle lui-même de ce portrait, ou plutôt il fait dire à sa femme, dans une agréable élégie latine, que, durant son absence, elle montre cette peinture à son enfant qui le reconnaît et l'appelle.

tisan, qui sert de titre, a cette portée générale. Ce traité, d'une lecture agréable, fut traduit immédiatement dans toutes les langues, et s'il est à peu près oublié aujourd'hui, s'il n'a plus d'autre intérêt que la peinture des mœurs d'un temps qui n'est plus, c'est, suivant l'observation d'un critique judicieux, qu'il a produit en Europe tous les résultats qu'on en devait attendre[1]. Telle est en effet la destinée des ouvrages qui ne se proposent que de corriger les menues imperfections de la société, les ridicules plutôt que les vices, les apparences grossières plutôt que la réalité du mal.

Le *Courtisan* de Castiglione nous introduit dans la cour d'un de ces princes que Machiavel juge si sévèrement à la fin de son *Art de la guerre*. Assurément ils mettaient leur gloire à s'entourer de luxe et de splendeur; ils grossissaient par tous les moyens leur trésor pour le répandre par toutes les prodigalités; ils s'exaltaient et, pour ainsi dire, se divinisaient dans leur puissance illimitée; ils avaient des troupes plus pour la montre ou pour l'exécution de leurs desseins ambitieux que pour la défense de la nation; ils se piquaient de connaissances dans les arts et dans les lettres, afin d'établir leur réputation, et plaçaient toute leur confiance dans leur savante diplomatie. Cependant ces faiblesses étaient rachetées en partie par l'éclat dont elles étaient revêtues et qui en rejaillissait sur l'Italie, devenue l'école des nations et le foyer de la civilisation moderne. Castiglione présente donc la contre-partie de Machiavel. L'Italie était la proie des étrangers; mais l'attrait même qui les appelait au delà des Alpes tournait au bien de l'Europe et, comme il arrive le plus souvent, c'est le peuple le plus avancé qui a payé la rançon du progrès général.

Dans une comparaison que le sujet rendait inévitable entre les Français, les Espagnols et les Italiens, ceux-ci ont naturellement l'avantage : les Espagnols sont présomptueux et diseurs de bons mots; les Français, peu modestes, se font pardonner leur vanité par leur air simple et libre; mais ils ne font pas de cas des lettres. La noblesse fran-

1. Johnson, *Life of Addison*.

çaise, en effet, méprisait l'étude et les livres : François Ier, vivement loué du reste dans le *Courtisan*, commençait seulement à rejeter l'ignorance parmi les modes du temps passé. Le courtisan de Castiglione est noble, brave, lettré : même dans les jeux, il ne perd jamais de vue la dignité ; chose curieuse, l'auteur croit utile de rappeler aux gentilshommes qu'ils doivent laisser aux écuyers et acrobates la voltige et l'exercice de la corde roide. Il a le secret de la grâce en toute chose et fuit toutes les affectations, même celle du purisme dans le langage ; il est connaisseur en fait d'art et répand l'agrément dans les conversations, par le charme de ses récits, par la variété de ses souvenirs, par la finesse de ses plaisanteries. Quand la culture des esprits est parvenue à une étape nouvelle de sa marche continue, il est rare que les contemporains n'en aient pas conscience : Castiglione est fier de son temps, et il ne craint pas de proclamer la supériorité du siècle où il vit sur celui qui l'a précédé, des nouvelles cours sur les vieilles, des modes nouvelles sur les anciennes. On parle de la corruption du temps actuel : suivant l'auteur, il y a plus de vices parce qu'il y a aussi plus de vertus. On faisait autrefois moins de mal, parce que l'on connaissait moins le mal ; de là toute une théorie sur la liaison qui rend les vertus et les vices inséparables. Cette indifférence pour la rusticité ignorante du passé n'empêche pas Castiglione de donner des conseils de bonne morale ; quoiqu'il fasse du prince une espèce de demi-dieu, il ne veut pas qu'on lui obéisse en ce qui serait à son dommage ou à son déshonneur ; son courtisan est un ministre habile et un homme d'État sous un pouvoir absolu.

L'auteur n'était pas autre chose lui-même : après avoir servi le duc de Mantoue, son souverain naturel, puisqu'il était Lombard, les ducs d'Urbin, Guidubaldo de Montefeltre et François-Marie de la Rovere, puis le pape Clément VII, il fut délégué par celui-ci près de Charles-Quint. Si sa personne réalisa toujours l'idéal du courtisan italien dessiné dans son ouvrage, les événements qui se rattachent à sa vie donnèrent plus d'un démenti aux doctrines loyales et humaines qu'il y expose. Deux contrastes frappent sur-

tout celui qui lit sa vie et son livre. En 1510, son maître, le duc d'Urbin, François de la Rovere, dans un accès de fureur, tua de son épée un cardinal qui l'avait accusé près de Clément VII. En 1527, Castiglione, ambassadeur du saint-père près de l'empereur, à Madrid, et rassurant constamment Clément VII sur les bonnes dispositions du monarque, apprit l'assaut donné à Rome, les excès commis par les soldats de Charles-Quint, et le pape assiégé dans le château Saint-Ange. Il était joué par le premier, par le plus grand des princes de son temps, lui qui avait placé les princes presque sur l'autel ; il était soupçonné d'avoir trahi son souverain, lui qui avait inscrit la fidélité au rang des devoirs les plus rigoureux du courtisan. Castiglione mourut de chagrin, en Espagne, l'an 1529.

Bembo.

Le souvenir de Castiglione rappelle celui de Bembo, et ce n'est pas seulement parce qu'ils se connurent à Urbin : le livre du premier traite de deux questions qui furent l'objet de l'étude principale du second, la langue italienne et l'amour platonique. On peut même dire que Castiglione prend à plaisir le contre-pied de Bembo quand il s'élève contre le purisme, et qu'il mêle un peu d'ironie au développement de la théorie amoureuse, quand il fait intervenir Bembo lui-même pour l'exposer. Sur le point du langage, il affecte de combattre les prétentions des Florentins et d'être Lombard dans son style, quoi qu'il y ait dans son ouvrage fort peu de lombardismes et qu'il ait été plus tard adopté comme maître de la langue par la Crusca. Sur le point de l'amour platonique, il se garde d'aller contre le torrent : au contraire, il fait parler Bembo comme un inspiré, et par une malice évidente, il met le poëte amoureux dans un tel état d'exaltation qu'il en est tout rouge et couvert de sueur.

Pierre Bembo encadra sa théorie de l'amour platonique dans une description des fêtes données par Catherine Corner de Lusignan, ancienne reine de Chypre, dame d'Asolo,

parente de Bembo, pour le mariage d'une de ses demoiselles d'honneur. Trois journées sont consacrées à des raisonnements sur l'amour : dans la première on en célèbre les louanges; la seconde ne retentit que des maux dont il est la cause; la troisième donne lieu à l'interlocuteur le plus sage entre les beaux esprits réunis à cette occasion de faire la part de l'éloge et du blâme, et de corriger les transports de la passion terrestre par le mélange de sentiments plus élevés. Lavinello — tel est le nom de celui qui finit ainsi la dispute — comme il rêvait sur la question litigieuse des plaisirs et des douleurs de l'amour, a rencontré au coin d'un bois un saint ermite qui lui a donné la solution cherchée, en le rappelant de l'observation de l'amour humain à la contemplation de l'amour divin. Ce saint ermite semble avoir étudié Platon et les Alexandrins; mais la métaphysique amoureuse dont le livre est rempli, jointe à l'imitation constante du style le plus majestueux et le plus périodique de Boccace, fait du livre une lecture des plus fatigantes. *Gli Asolani*, ou Dialogues asolans, doivent leur titre à la résidence de la reine de Chypre dans le pays de Trévise, et contiennent bien des descriptions fidèles; les noms des interlocuteurs cachent des personnages réels; on sait celui de ce saint ermite, qui n'est pas, comme on l'a cru, le poëte Sannazar; mais dans ce long tableau monotone, le cadre n'a pas suffi pour faire vivre la peinture.

Les *Prose toscane*, ou écrits sur la langue toscane, sont du même temps sans doute, c'est-à-dire de l'époque où Bembo, après la mort de Léon X, jouissait, dans sa retraite savante et richement ornée de Padoue, des biens qu'il avait acquis au service de l'Église avant de s'être tout à fait consacré à elle. Ce sont encore des dialogues dont la scène est à Venise, chez Carlo Bembo, frère de l'auteur, autour d'un bon feu, en plein décembre. A la fin de chaque journée, on descend *nella barchetta*, dans la gondole, et l'on se retire. L'entrée en matière convient au sujet, qui est purement d'étude, et le fond du livre est d'un sérieux intérêt pour qui veut connaître l'histoire de la prose italienne. Bembo a été appelé *il balio*, le *père nourricier* de la langue, et il

est remarquable que le premier maître qu'elle a eu, soit étranger à la Toscane. Aussi n'est-il pas un partisan de l'usage et de la langue parlée. Où place-t-il le centre de l'idiome italien? Ce n'est pas dans Rome : les cardinaux avec leur suite y portent des langages de diverses régions. Ce n'est pas non plus dans Florence : les Florentins, trop persuadés qu'ils savent leur langue, ne l'étudient pas, d'où vient qu'ils ne l'écrivent plus avec la même correction, ni avec la même propriété. Ils y mêlent beaucoup de mots populaires, ce qui n'arrive point à ceux qui ne sont pas de ce pays. Voilà le combat commencé entre l'italien écrit et celui qui est parlé et vivant. Pour Bembo, le centre et le foyer de la langue italienne sont dans les livres. Il faut écrire non pour le peuple, mais pour la postérité; l'auditoire se compose de doctes et de lettrés, non de bourgeois et d'artisans. Chercher l'italien dans les écrivains de la bonne époque, écarter souvent Dante à cause des trivialités et parce qu'il écrit sans choix, s'en tenir à Pétrarque et à Boccace, tel est le principe posé avec autorité par le premier grammairien et par l'un des principaux prosateurs de ce siècle, telle est la doctrine dont s'est pénétrée longtemps la langue italienne, grâce à son *père nourricier*. Quelles pouvaient être les conséquences de cette superstition de la langue choisie et de l'archaïsme? Demandons-le à Broccardo, de Padoue, un autre pétrarquiste dont le succès fut assez grand pour inspirer quelque jalousie à Bembo. Voici la confession de ce toscanisant :

« Trouvant que ma veine commencait à tarir, parce que souvent les paroles me manquaient, j'eus recours au moyen que l'on emploie aujourd'hui, et je fis avec un grand soin un vocabulaire italien dans lequel je mis par ordre alphabétique toutes les expressions que ces deux écrivains — Pétrarque et Boccace — ont employées. Je fis en outre un livre où je recueillis leurs manières d'exprimer certaines choses, le jour, la nuit, la colère, la réconciliation, la haine, l'amour, la peur, l'espérance, la beauté, de façon qu'il ne sortait de ma plume ni parole ni pensée, dont leurs sonnets et leurs nouvelles ne m'eussent fourni l'exemple. Voyez maintenant

à quelle misère je me suis abaissé, dans quelle étroite prison, dans quels liens, je me suis enchaîné[1]. »

Parmi les ouvrages de Bembo, le recueil de ses *Lettres* est encore celui qui a le plus de lecteurs. « Ce sont grands imprimeurs de lettres que les Italiens, dit Montaigne ; j'en ay, ce crois ie, cent divers volumes[2]. » Il n'en est pas resté autant, à coup sûr, mais le seizième siècle a des recueils de *Lettres de princes*, de *Lettres à des princes*, de *Lettres d'hommes illustres*, de *Lettres de peintres, de sculpteurs*, etc., sans compter celles des écrivains, qui ne laissaient pas à leurs héritiers le soin de les publier, qui souvent même n'avaient pas d'autres titres à la célébrité. Outre l'imitation de Cicéron et de Pline, dont l'exemple paraissait être mieux qu'une excuse, deux causes mettaient en faveur cet usage littéraire de la correspondance : la multiplicité des centres de culture et l'importance attachée à la fonction de secrétaire des princes. Les papes, les souverains, les cardinaux, se piquaient d'avoir à leur service non-seulement des hommes de talent, mais d'excellents prosateurs ; l'opinion publique avait pour base l'échange des lettres entre les villes principales, et ce qui nous reste de critique littéraire de ce temps est surtout disséminé dans ces recueils dont Montaigne s'est un peu moqué.

Bien que la période cicéronienne et l'argumentation scolastique se montrent assez souvent dans les lettres de Bembo, cependant elles ne sont pas dépourvues d'agrément et d variété, surtout quand elles sont narratives ou consacrées à des descriptions familières. On en peut dire autant de celles de Claudio Tolomei, de Bonfadio, et même de Pierre Arétin, en particulier quand il traite de peinture.

Bembo ne devint membre du sacré collége qu'en 1539, à l'âge de soixante-neuf ans. La fin de cette carrière mondaine tourna au sérieux. Salvini raconte, sans l'assurer, qu'il avait demandé au pape de lire le bréviaire en grec afin de ne pas gâter sa latinité. Ce même homme hésita s'il accep-

1. Sperone, *Dialogo della rettorica.*
2. *Essais,* liv. I, chap. XXXIX.

terait la pourpre romaine et ne consentit qu'à la suite d'une sorte d'épreuve mystique. Il entrait dans une église pour demander, dans sa perplexité, quelque lumière d'en haut: la première parole qu'il entendit fut ce mot de l'office chanté: « Pierre, suis-moi. » C'est ainsi que Pierre Bembo devint cardinal. Il mourut en 1547.

Conteurs; Luigi Da Porto; Firenzuola.

Quel pouvait être le mérite ou l'ambition des *novellieri* de ce siècle, sinon de suivre les traces de l'auteur du *Décaméron*, de puiser à des sources qu'il n'avait pas connues ou qu'il avait dédaignées, d'amuser des lecteurs dont Boccace avait formé le goût, cultivé l'esprit, développé la curiosité? Telle est la destinée de ceux qui succèdent aux excellents conteurs et aux grands romanciers; le désir d'entendre conter, répandu par les maîtres et entretenu par leurs écrits, ne souffre pas d'interruption; pour peu que les auteurs puissent continuer la tradition des interminables récits, ils sont également assurés de l'attention désœuvrée du présent et de l'oubli de l'avenir. Toutefois, deux écrivains, pour des qualités fort différentes, se sont tirés de la foule, à cette époque, et ont conservé leur renommée, un Lombard et un Toscan, l'un soldat, l'autre moine.

Le premier, Luigi Da Porto, n'a pourtant laissé qu'une nouvelle qui parut après sa mort en 1535. Mais elle est si simple de style, si sobre de détails, si heureuse par le tour pathétique et original du sujet! Bien plus, un des plus grands poëtes s'en est emparé, associant son nom immortel au nom modeste de l'auteur. On voit que nous voulons parler de Shakespeare, et que la nouvelle dont il s'agit est la *Giulietta*. Quel chemin n'a-t-elle pas fait avant d'arriver au poëte anglais! Masuccio de Salerne, que M. Settembrini vient de restituer avec sa physionomie napolitaine[1], avait

1. *Il novellino di Masuccio Salernitano,* restituito alla sua antica lezione, Napoli, 1874.

à peu près raconté cette touchante histoire sur un ton plus populaire et l'attribuant à une famille de Sienne dès 1476. Da Porto la donne comme l'ayant connue d'un de ses archers, « un homme d'une cinquantaine d'années, bon compagnon et grand causeur comme tous les Véronais. » Aujourd'hui Vérone prétend montrer le lieu où fut ensevelie Juliette endormie et où Roméo se donna la mort : on a élevé un monument à ces amants infortunés. Soit fidélité scrupuleuse, soit heureuse inspiration de l'auteur, la *Juliette* sortit de ses mains revêtue d'un idéal brillant de noblesse et de chevalerie. Vingt ans après, Bandello s'en empara et sut la paraphraser assez habilement pour tromper le goût de Ginguené, qui a le tort de la préférer sous cette forme nouvelle. Cette émouvante narration devint un drame sous la plume de Lope de Vega et une tragédie grâce à l'Italien Luigi Groto, que Shakespeare aurait lu, à moins d'une rencontre vraiment singulière : car il y a aussi dans Groto, au moment de la séparation des deux jeunes époux, des vers sur le chant du rossignol. Et je ne parle pas des autres poëtes et conteurs, italiens, français, anglais, qui se sont abattus sur ce sujet, avant le moment où l'artiste incomparable le leur enleva de sa main puissante, qui en effaça tous les noms, excepté celui du soldat.

Ce nom a recueilli, de nos jours, comme un regain de réputation, par ses *Lettere* publiées en 1830, lettres historiques, formant le récit le plus intéressant comme le plus fidèle de la guerre que Venise eut à soutenir de l'an 1509 à 1513 contre l'Europe coalisée. Da Porto était de Vicence et officier au service de la république. Témoin des événements qu'il raconte, quelquefois avec émotion, il fait un heureux pendant à la narration froidement impartiale de Guichardin.

Si Agnolo Firenzuola avait vécu dans la génération suivante, il n'aurait peut-être pas écrit les nouvelles et les *capitoli* que nous avons de lui, il n'aurait certes pas possédé les riches abbayes dont il fut comblé. Rien, dans ses écrits, ne laisse deviner qu'il fut moine bénédictin de Vallombreuse. Il dit seulement, dans sa traduction libre de l'*Ane*

d'or d'Apulée, qu'il appartenait quelque peu à l'église[1]. Mais s'il faut juger de lui par ses ouvrages, il était de ces religieux contre lesquels le concile de Trente se dut armer de sévérité, et qui donnèrent beaucoup à faire au zèle réformateur de saint Charles Borromée.

A l'imitation de Boccace, il raconte qu'une compagnie de jeunes femmes et de cavaliers se réunirent dans une campagne, et que, parmi les plaisirs qu'ils y goûtèrent, ils eurent soin de placer celui des conversations mêlées de récits et de nouvelles. Ces conversations, ainsi que les *canzoni* dont elles sont entrecoupées, sont remplies de la métaphysique amoureuse la plus quintessenciée; mais les nouvelles donnent le plus complet démenti à cette doctrine éthérée. L'ouvrage n'est pas achevé, bien que l'auteur âgé de trente-deux ans en ait survécu vingt-quatre à la composition de son livre. Ses narrations sont d'ordinaire mises en parallèle avec celles de Bandello : il offense davantage la pudeur, et il ne se propose jamais d'émouvoir; l'intérêt dramatique lui est absolument étranger. L'esprit, une certaine grâce facile, l'accompagnent toujours, surtout quand il ne vise pas à l'effet oratoire. Son mérite distinctif se compose du talent d'observer et de la finesse à saisir les mœurs et le langage des classes populaires. Boccace se plaît quelquefois dans les paysanneries, Firenzuola excelle dans les discours des artisans et des commères de Florence. C'est par là qu'il a fait école.

Ses contemporains ont surtout goûté sa traduction, ou plutôt son imitation du livre d'Apulée, car il y mêle beaucoup du sien; Giordani préfère ses *Discours des animaux;* la langue en est admirable, comme tout ce qui est sorti de la plume de Firenzuola, et la composition en est plus honnête; mais rien de plus confus que ces apologues entés sur des fables et coupés de petites nouvelles. Un philosophe, pour faire comprendre à un roi combien il est malaisé d'échapper aux piéges de la flatterie et des intérêts personnels, raconte l'histoire d'un bœuf, d'un lion et de deux moutons.

1. *Asino d'Oro*, t. II, p. 54, édit. Florence, 1848.

Ces quatre bêtes, dans leurs discours, font la narration des faits et gestes de beaucoup d'autres bêtes. Tous ces héros moralisent en puisant leurs exemples dans le règne animal, de sorte que l'on perd de vue à chaque instant l'apologue primitif; et comme l'auteur a voulu diversifier sa composition en y mettant çà et là des nouvelles, son ouvrage devient une espèce de petit labyrinthe. C'est comme une gageure qu'il a tenue sans doute, et qu'il adresse, pour les amuser, aux dames de Prato quand elles feront trêve à leurs fuseaux : elles durent y trouver une quenouille assez embrouillée.

Il fit encore pour les dames de Prato deux dialogues de la *Beauté des femmes*, qui produisirent une certaine émotion dans le beau sexe de cette petite ville, les unes se plaignant de ce qu'il les avait désignées sous des noms déguisés, les autres de ce qu'il les avait passées sous silence. Une discussion sur la beauté d'une certaine personne de Prato sert d'occasion à la théorie de l'auteur qui se cache sous le nom de Celso. Il pose les règles auxquelles doit satisfaire une belle tête de femme, en entrant dans un long détail sur toutes les parties qui la composent. On s'aperçoit qu'il a vécu dans l'intimité des peintres, à Florence, à Pérouse, à Rome : il apporte en effet sur ce sujet des réflexions et des connaissances qui ne sont pas conformes à la gravité de son habit. Son excuse est dans l'estime et la faveur de Clément VII qui daigna lire, comme il nous l'apprend ici, ses *Discours* sur l'amour platonique, comme ses *Nouvelles*. C'est en présence des plus beaux esprits de l'Italie que le souverain pontife lut à haute voix, et s'écoutant parler, la prose florentine du moine peu scrupuleux de Vallombreuse. Un autre de ses opuscules eut le même honneur, l'*Expulsion des nouvelles lettres*, dirigée contre l'entreprise de Trissin qui introduisait des lettres grecques dans l'alphabet italien pour distinguer les *e* et surtout les *o* fermés ou bien ouverts, tels qu'ils sont dans *omacciône*, « grand et gros homme. » On peut assurer que le mérite principal de l'auteur, aux yeux des contemporains, consistait dans l'usage parfait de la langue florentine, non pas puisée aux sources de Dante, de

Pétrarque ou de Boccace, mais dans la pratique journalière du peuple privilégié pour lequel l'excellent italien était une langue vivante. A cet égard la doctrine de Firenzuola est l'opposé de celle de Bembo, et il convient de terminer par ces deux noms l'histoire de la prose dans la première partie du seizième siècle.

CHAPITRE XVIII.

SECONDE ÉPOQUE DU SEIZIÈME SIÈCLE DE 1531 A 1595.

INTRODUCTION. — Devanciers de Tasse ; Della Casa ; Annibal Caro ; Bernardo Tasso.

Introduction.

Ce n'est pas seulement parce qu'elle chante les combats que l'on donne pour attributs à la muse épique la trompette : si elle ne pousse pas les peuples en avant, elle les éveille et les remue ; elle les rallie dans un même sentiment général ou leur annonce quelque grande idée humaine. Telle est, en effet, le vrai caractère de l'épopée : elle exprime mieux que tout autre genre la pensée d'un siècle ; quelles que soient les lacunes que l'on puisse trouver dans celle de Tasse, elle est à son tour l'introduction naturelle à l'histoire littéraire du temps qui a succédé à la chute de la liberté et à la réforme de l'Église. La *Jérusalem délivrée* nous explique l'Italie au déclin du seizième siècle, comme le *Roland furieux* nous a fait assister à ses débuts aussi agités que brillants. Au milieu des habitudes romanesques et capricieuses qui provoquent sans cesse l'esprit indécis de Tasse, une certaine régularité laborieuse et péniblement obtenue, se montre dans son œuvre, image inattendue de l'établissement régulier des petites souverainetés italiennes, se jalousant, conspirant encore les unes contre les autres, mais retenues dans leurs limites,

et à peu près assurées de leur avenir par une puissance suprême, celle du roi d'Espagne. L'idée de la nation disparaît entièrement et dans le poëme et dans la pensée des contemporains. Elle est remplacée par une sorte de résignation religieuse et triste qui se trahit dans la sensibilité du poëte. Le contraste le plus remarquable entre l'époque précédente et celle qui va suivre, entre Arioste et Tasse, c'est d'une part la légèreté qui s'efforçait d'oublier les malheurs publics, de l'autre le sérieux qui tâche de se faire illusion sur la situation présente.

Une chose au-dessus de tout est prise au sérieux par l'auteur de la *Jérusalem*, la chevalerie. Il était pauvre et noble, et tenait d'autant plus à sa noblesse que sa pauvreté l'humiliait davantage. Dans ces petits souverains, devenus monarques par la grâce de l'épée, il ne voyait après tout que des frères aînés de la noblesse, et lorsqu'il gémissait enfermé par les ordres du duc de Ferrare, il s'étonnait que le duc, chevalier comme lui, eût le droit et le pouvoir de le retenir captif; il s'indignait de cet abus de la force à peu près comme eût pu le faire François Ier, se voyant dans les prisons de son ennemi, de son égal, l'empereur d'Allemagne[1]. La *Jérusalem* est l'épopée d'un chevalier qui veut remettre en honneur l'institution à laquelle il appartient, au moment même où, menacée par la bourgeoisie qui s'accroît et par le pouvoir absolu qui s'établit, elle semble destinée à périr. Godefroi est le premier des chevaliers chrétiens, et, en cette qualité, il commande à des rois, bien qu'il ne soit que duc de Bouillon. Remarquez que la ruse est étrangère aux héros de Tasse; il met l'artifice au nombre des moyens à l'usage de la roture. Il y a un Ulysse dans la *Jérusalem délivrée*, mais c'est un infidèle, Alete, et il est sorti « des souillures de la plèbe[2]; sa parole abondante, flatteuse et adroite, son génie habile à tromper, sa langue perfide qui sous la louange insinue la calomnie, voilà ce qui l'a porté aux

1. Giordani, *Opere*, édit. de Florence, t. II, p. 222 et suiv.
2. *Jérusalem*, chant II, st. 58.

premiers honneurs du royaume. » Argant, un autre musulman, ne croit pas en Dieu, mais son principal défaut est d'être un mauvais chevalier ; il est brutal et manque aux règles de la loyauté dans les combats[1]. Le parfait chevalier dédaigne, comme Renaud, de monter à l'échelle pour donner l'assaut, comme un simple plébéien[2] ; ou bien, quand il est vainqueur, il songe, comme Tancrède, à faire ensevelir le vaincu, et à remplir son vœu avant de s'aller reposer et de faire soigner ses blessures[3].

Les contemporains croyaient-ils à la chevalerie comme le poëte? Ils s'efforçaient d'y croire. Charles-Quint transportait à la maison d'Autriche la grande maîtrise de la Toison d'Or et augmentait le nombre des titulaires. Henri III établissait l'ordre du Saint-Esprit et relevait l'ordre de Saint-Michel, en exigeant que le second fût une condition indispensable pour obtenir le premier. Il ne faut pas oublier pourtant que cette chevalerie du seizième siècle est un instrument de règne, une force de plus entre les mains des monarques, et ce n'est pas là tout à fait ce que rêve l'auteur de la *Jérusalem*. D'autres circonstances ramenaient les esprits vers les souvenirs de la chevalerie. Les Turcs ravageaient les côtes de l'Italie, battaient les chrétiens dans l'Adriatique, envahissaient la Hongrie, menaçaient l'Europe entière. Comment ne pas regretter le temps où les chevaliers, se mettant à la tête des peuples et les entraînant au cri de *Dieu le veut!* allaient porter la guerre en Asie, au cœur même de cet ennemi qui faisait aujourd'hui trembler leurs arrière-neveux, hommes de peu de foi et de courage? La croisade était une clause de la plupart des traités entre les nations ; les princes italiens formaient une ligue contre les sectateurs de Mahomet. Il était impossible d'imaginer un sujet répondant mieux aux regrets, aux inquiétudes, à l'enthousiasme des Italiens. Dans la *Jérusalem*, ils pouvaient trouver l'image des hé-

1. Chant VI, st. 34 ; chant VII, st. 95.
2. Chant XVIII, st. 72.
3. Chant XIX, st. 116 et 118.

roïques chevaliers de Malte ou du vainqueur de Lépante, Don Juan d'Autriche : le nom même de Soliman, le vainqueur de Rhodes et de Mohacz, y apparaissait, porté par un ancêtre que lui donnait le poëte.

Après la chevalerie, la religion est ce qui passionne le plus l'auteur de la *Jérusalem délivrée;* son zèle reflète assez fidèlement le catholicisme du temps, devenu plus sévère et plus circonspect. Le poëme est d'une orthodoxie qui ne laissa de place qu'aux scrupules exagérés : on voit que l'auteur en a conçu l'idée peu de temps après la clôture du concile de Trente. Le sacrifice de la messe, le culte des saints, la confession[1], c'est-à-dire les dogmes et les sacrements définis à nouveau, les processions, les litanies, les ornements sacerdotaux sont introduits dans le poëme; la thèse de la poésie du catholicisme est démontrée avant d'être mise en théorie, et Tasse fournit des arguments à Chateaubriand. Le pape est nommé : il a investi Godefroi du commandement; cela est conforme aux décisions du concile touchant le pouvoir des rois; plus tard l'auteur subordonnera les rois au saint-père[2]; c'est la doctrine italienne du seizième siècle. Le duel de Renaud avec Gernand[3] est une marque plus curieuse encore du soin que prend le poëte de se modeler sur les décrets de l'assemblée de l'église. Les pères, convoqués à Trente, ont prononcé l'excommunication contre les princes et seigneurs qui permettent le duel sur une terre de leur domaine. Renaud est contraint de s'exiler, de s'éloigner de la communauté chrétienne; de là il tombe dans les piéges de la belle sorcière Angélique. Les miracles sont multipliés au gré d'une dévotion tendre et naïve, au point de devenir un aliment pour l'imagination. Enfin le jubilé lui-même n'est pas oublié, et le poëte rappelle que le successeur de Pierre vient d'ouvrir les portes saintes de la grâce et du pardon[4].

La *Jérusalem délivrée* est l'image du temps à un troi-

1. Chant XI, st. 14, 9.
2. *Dialogo della dignità.*
3. Chant V, st. 30 et suiv.
4. Chant XI, st. 8.

sième point de vue, celui de l'éloge de la monarchie établie par toute l'Italie, sauf à Venise et à Gênes. Combien, il est vrai, cette royauté de Godefroi est idéale et pure, combien elle est éloignée de celle qui, chez les républiques italiennes, avait pris naissance dans le sang et préparé ses voies par la perfidie ! Ce chef des croisés, ce futur souverain de Jérusalem a toutes les vertus d'un anachorète et d'un roi; il fait un signe avec son sceptre, il prononce quelques paroles et les séditions sont apaisées; il a renoncé à tout plaisir et les traits de la séduisante Armide échouent contre sa prudence, comme sur une impénétrable armure. Qu'il y a loin de cette sagesse, de cette autorité douce aux crimes de Pierre-Louis Farnèse, duc de Parme et Plaisance, aux caprices tyranniques d'Alphonse II de Ferrare, aux tragédies abominables qui se tramaient dans la famille des Médicis à Florence ! Godefroi ne ressemble aux princes du seizième siècle que par le caractère moderne de son autorité; il commande également aux grands et aux petits; il administre, il envoie de nombreuses dépêches, « écrit lettres sur lettres »[1]; il donne le mot d'ordre. Le monarque dépeint par le poëte est tel qu'il devait être, non tel qu'il est.

Au reste, cette épopée ne respire pas seulement l'esprit de réaction politique, religieuse, chevaleresque, du temps où elle a paru. Le mouvement de la renaissance y est encore sensible; Tasse a le sentiment de la supériorité de son siècle sur les précédents, comme on peut le voir à propos de la construction des machines de guerre[2]; sa géographie est en progrès sensible sur celle d'Arioste; il partage avec ses contemporains l'enthousiasme des découvertes; il célèbre le grand navigateur génois, et s'il n'avait pris pour héros Godefroi de Bouillon, il aurait choisi Christophe Colomb.

« Un temps viendra où les colonnes d'Hercule seront une fable méprisable aux navigateurs actifs : les mers

1. Chant I, st. 19.
2. Chant XVIII, st. 41.

éloignées, aujourd'hui sans nom, les royaumes encore inconnus, deviendront parmi vous célèbres. Il arrivera qu'un navire, hardi entre tous, parcourra tout l'espace qu'enserre l'Océan, et mesurera la terre, entreprise immense, navigation triomphante et rivale du soleil même.

« Un homme de la Ligurie aura l'audace de s'aventurer le premier dans cette course inconnue; ni les menaces du vent qui frémit, ni la mer inhospitalière, ni le mystère d'un ciel incertain, ni tout ce que l'on peut redouter aujourd'hui de périls et d'épouvantes, rien ne fera que ce noble cœur se contienne dans les limites étroites du détroit d'Abyla.

« Tu déploieras, ô Colomb, tes heureuses voiles, sous un nouveau pôle, si loin qu'à peine la Renommée qui a des yeux et des ailes par milliers pourra les suivre. Qu'elle chante Alcide et Bacchus, il suffit à tes descendants qu'elle rappelle ton nom; ton nom seul en dit assez pour laisser une mémoire digne de la poésie et de l'histoire[1]. »

Dans cette épopée italienne, une chose manque pourtant, l'Italie: elle est effacée. On dirait qu'avec la seconde moitié du seizième siècle ce pays devient un terrain neutre dont le caractère national s'en va. Que restait-il, en effet, de puissance italienne en Italie? Les ducs de Savoie, princes de Piémont, à peine Italiens; les Gonzague, ducs de Mantoue et marquis de Montferrat; les Médicis, maîtres de Florence, Pise et Sienne; les Farnèse de Parme et Plaisance; les della Rovere, tenant Urbin et Pesaro comme fiefs de l'Église; les d'Este, ducs de Ferrare, sans enfants et destinés à déchoir dans la branche bâtarde de Modène et Reggio. Ajoutez les républiques de Venise et de Gênes cantonnées dans leur étroit domaine, où les princes de l'Europe les inquiétaient encore. Tasse, dans une poésie lyrique, s'est souvenu de cet état misérable de la patrie commune, à propos de la mort d'une duchesse de Ferrare, Barbara d'Autriche. C'est l'Italie qui parle :

« De mes titres et de mes gloires, je garde une mémoire

1. Chant XV, st. 30-32.

amère et je ne la cache pas, bien que je sois devenue si odieuse au ciel que, sous un soleil voilé et sous un air obscurci, il ne parvient pas, et j'ai peine moi-même, à me reconnaître.

« Je vois mes membres affaiblis, sinon malades ; je suis domptée, vaincue, et j'aime le fardeau que jadis j'ai plus d'une fois secoué. J'ai vu détruits les arcs de triomphe, les théâtres, les statues, les thermes et tout cet éclat qui rejaillissait sur mon empire étonné. Je ne puis plus élever ni bronzes ni marbres aux hommes glorieux; entre la mer et les Alpes, je repousse à grand'peine le joug des barbares, et cependant je faisais trembler Abyla et Calpé, l'Atlas et l'Olympe; j'ôtais et je donnais les royaumes. Je voyais à terre les drapeaux, les trophées, les diadèmes mis aux pieds de la statue d'Auguste. L'Espagne et l'Inde s'inclinaient devant moi.... J'honorais de hautes récompenses les grands génies. J'enserrai la terre et presque la mer profonde de troupes et d'armes, et je fis une enceinte au monde!...

« Mais, tel qu'un incendie qui se répand des âpres sommets dans mes douces campagnes, une tyrannie impitoyable s'est déversée sur moi pour me vouer de temps en temps à la destruction et pour m'arroser chaque jour plus abondamment du sang des peuples. J'ai vu prendre Rome et le Capitole; point de rocher dans l'Apennin, ni d'écueil sur la mer qui fût à l'abri des barbares. Tout autour de moi j'ai vu les plages et les rives pleines de l'image de la mort, j'ai vu partout les honteux outrages et l'insupportable mépris[1]. »

Mais c'est là une heureuse inspiration de la circonstance : l'ouvrage d'airain, le monument de Tasse ne porte pas inscrit le nom de l'Italie. Que la *Jérusalem* soit un poëme très-italien, il est impossible de le contester : c'est dans les époques postérieures que le souvenir de la patrie disparaît; mais le poëme de Tasse porte la marque du pays de l'auteur par l'imagination, par le style et la langue; dans les idées et les sentiments il a quelque chose de

1. Tasso, *Rime.*

plus général; il se ressent plus de son temps que de sa nation : il convient à tous les pays catholiques à ce moment du seizième siècle. Il est Européen; l'accueil qu'il a reçu en France, en Allemagne, en Angleterre, le prouverait au besoin. A cet égard, on peut dire que l'œuvre de Tasse clôt pour longtemps l'histoire de la poésie vraiment nationale. A partir de ce moment, la littérature italienne est généralement partagée, durant deux siècles, entre les influences extérieures, comme la péninsule elle-même est disputée entre des puissances étrangères.

Devanciers de Tasse; Della Casa; Caro.

Entre deux grands écrivains qui marquent deux époques, deux mouvements distincts de la littérature, il y a toujours un ou plusieurs auteurs qui servent de transition pour passer de l'un à l'autre. D'Arioste à Tasse nous rencontrons Della Casa, qui a fondé une école nouvelle dans la poésie lyrique, Caro, qui a donné au vers libre sans rime, *verso sciolto*, une forme parfaite, Bernardo Tasso, qui a laissé à son illustre fils un modèle de composition et de style qu'il a suivi quelquefois trop fidèlement.

Giovanni Della Casa (1503-1561) mit fin à l'imitation servile de Pétrarque. Florence avait donné à l'Italie le prince de ses lyriques; il semble qu'elle seule pût lui donner celui qui enseignerait à secouer son joug.

Issu de deux nobles familles florentines, parvenu aux dignités ecclésiastiques, choisi enfin pour secrétaire d'état par le saint-père, il ne put atteindre au sacré collége, malgré son talent d'écrivain et d'orateur dans les deux langues, malgré les services essentiels rendus à Paul III, malgré le zèle excessif qu'il montra contre Vergerio, évêque de Capo d'Istria, suspect d'hérésie, malgré ses complaisances envers la famille du pape Paul IV. Ce souverain pontife montrait autant de faiblesse pour ses parents, les Caraffa, que d'ardeur pour la conservation des pures doctrines. On raconte que, recevant la visite des nièces toutes-

puissantes du pape, comme l'odeur délectable de sa cuisine trahissait le goût raffiné du maître de la maison, le secrétaire d'État était obligé de les inviter à dîner[1]. Casa fut un de ces dignitaires de l'Église, spirituels autant qu'épicuriens, qui compromirent, au seizième siècle, la cour de Rome, dont ils furent l'ornement et le fléau. Aucun ne fit plus de tort que lui à la cause du catholicisme en Allemagne : il avait perdu Vergerio en le poussant à bout, et celui-ci, se réfugiant chez les luthériens, se vengea de son persécuteur en dénonçant certaines œuvres libertines sorties de la plume du prélat. De là les récriminations trop bien justifiées des protestants contre Della Casa; de là aussi sans doute le refus de la pourpre cardinalice, en dépit de son habileté, de ses services, de ses talents peu communs.

Nous ne pouvons mieux caractériser le progrès qu'il fit faire à la poésie lyrique, et surtout au sonnet, qu'en le demandant à Tasse, qui se range dans son école. On possède une leçon curieuse de l'auteur de la *Jérusalem* sur un sonnet de Casa. Suivant lui, beaucoup de poëtes de la nouvelle génération imitaient le nouveau maître : ils prenaient de lui la difficulté sur la rime, la brisure des vers, *rompimenti*, une certaine dureté voulue de la construction, la longueur des périodes, l'enjambement d'un quatrain sur l'autre et du premier tercet sur le second, la multiplicité des élisions ou plutôt des rencontres de voyelles; en un mot, la sévérité du style. Et, en effet, des critiques avaient déjà observé que la douceur et la mollesse des vers à la manière de Pétrarque commençaient à être remplacées par des circuits de paroles et de phrases un peu contournées[2].

Telle était la versification de Galeazzo di Tarsia et d'Angelo di Costanzo, qui visaient à la force, à la noblesse, et qui filaient un sonnet comme une période oratoire. Il est remarquable qu'ils étaient du royaume de Naples comme l'auteur de la *Jérusalem*.

1. Ammirato, *Opuscoli*, t. II.
2. Claudio Tolomei, Lettre à Marc Antonio Cinuzzi (1543).

Tasse veut aussi qu'on imite de Casa le choix des mots et des pensées, la nouveauté des figures et surtout des métaphores, le nerf, la grandeur, la majesté. Dans ce jugement sur le maître, il est aisé d'entrevoir non-seulement les traits nouveaux de la poésie lyrique au seizièmc siècle, mais encore la tendance personnelle du disciple.

Annibal Caro prépara la voie à ceux qui firent usage du *verso sciolto* dans les sujets héroïques plutôt qu'à l'auteur de la *Jérusalem*, qui demeura fidèle, ainsi que son père, à l'*ottava rima* ou stance. Ce secrétaire du prélat Guidiccione, du duc de Parme Pierre-Louis Farnese, et de ses fils, après une existence laborieuse et agitée à Florence, à Parme, à Plaisance, en France, à Rome, se retira sous les ombrages de Frascati, et, dans les dernières années de sa vie, conçut l'idée d'un poëme épique. Il entreprit la traduction de quelques livres de l'Énéide en vers non rimés, pour essayer ses forces et connaître les ressources de cette mesure. Ce hasard lui valut son titre principal comme poëte, et cet essai devint un ouvrage. L'auteur acheva par plaisir ce qu'il avait commencé par précaution. Caro a donné ainsi à la langue le *verso sciolto* parfait. Alfieri, qui mettait de côté Arioste à cause de ses interruptions constantes dans le fil du récit, dévora Caro avec une sorte de fureur. Excellent écrivain et médiocre traducteur, Caro allonge l'*Énéide* de cinq mille vers et, par la recherche de l'ingéniosité, justifie ce trait d'Algarotti, un autre ingénieux, « qu'il a soufflé de froides pensées dans la trompette de Virgile[1]. »

Il occupe une place importante dans la poésie lyrique de ce siècle, un peu par ses *canzoni* et ses sonnets, beaucoup par sa querelle avec Castelvetro à propos d'une canzone où il louait les Farnese et la maison royale de France. On l'admira longtemps pour ses transports poétiques. On reconnaît généralement aujourd'hui qu'il compte parmi

1. A propos de cette traduction célèbre, on peut voir un chapitre intéressant de Giordani dans les *Studi Giovanili* de Leopardi, p. 359 et suiv., et quelques rapprochements faits par Foscolo, *Prose letterarie*, t. II, p. 403.

ceux qui ont acheminé ce genre de poésie vers la déclamation et vers « ces beaux désordres qui sont des effets de l'art. » Cependant Tasse estimait son talent ; il a fait à cette canzone, si vivement contestée, l'honneur de s'en occuper en la mettant en parallèle avec une pièce analogue de Ronsard, dans son dialogue du *Cataneo*. Il s'est montré, je crois, plus que généreux envers les deux poëtes ; mais cette circonstance suffit pour placer Caro parmi les maîtres que Tasse a bien voulu se donner.

Bernardo Tasso.

Le maître qui a exercé le plus d'influence sur l'auteur de la *Jérusalem* est son père. S'il n'y avait entre eux une immense disproportion, il serait permis de dire que la vie, le caractère, le talent de l'un d'eux furent le prolongement du talent, du caractère, de la vie de l'autre.

La famille de Bernardo Tasso était une branche pauvre d'une maison ancienne de Bergame qui avait passé au service des empereurs d'Allemagne, et qui a latinisé son nom en adoptant le titre de princes de Taxis. Fier autant que le fut son fils, pauvre par dévouement après avoir été riche, poëte facile, esprit amoureux des conceptions chevaleresques et galantes, Bernardo fit beaucoup de vers, écrivit beaucoup de lettres, rarement dans le style simple et familier, unit au métier des lettres celui des armes et de la diplomatie. Tour à tour secrétaire du comte Guido Rangone, de la duchesse Renée de Ferrare, de Sanseverino, prince de Salerne, du cardinal Louis de Ferrare et du duc de Mantoue, il s'attacha au service de ses maîtres avec la fidélité d'un vassal des anciens temps et la délicatesse d'un chevalier des temps nouveaux. Il s'enrichit, grâce à Sanseverino, un des premiers seigneurs du royaume de Naples, et, lorsque celui-ci se jeta dans le parti contraire à l'empereur Charles-Quint, il perdit tout.

Le grand poëte qui fut son fils naquit trois ans avant sa disgrâce, en 1544, à Sorrente, séjour des Sirènes, suivant les poëtes, aux environs de Naples, dans un palais con-

struit sur la mer. On observa plus tard, lorsque l'illustre enfant Torquato et ses parents eurent quitté cette maison, que les flots en détruisirent les fondations, comme s'ils n'avaient pas voulu qu'elle fût habitée par d'autres.

Le poëme de l'*Amadigi di Gaula*, *Amadis* de *Gaule*, dont il avait trouvé le sujet durant un voyage en Espagne en 1537, prit naissance également à Sorrente, dans cette demeure délicieuse, un an avant le petit Torquato. L'enfant et le poëme qui venaient au jour dans des circonstances si heureuses étaient destinés aux plus cruelles mésaventures.

Les agitations politiques de Naples, en 1547, préparèrent la ruine de la famille. Le vice-roi espagnol ayant voulu établir dans cette ville le tribunal de l'Inquisition, le peuple se souleva, et les Napolitains désignèrent Sanseverino pour aller plaider leur cause devant Charles-Quint. Le prince de Salerne avait alors près de lui deux serviteurs, Bernardo et le Florentin Vincenzo Martelli : le premier, plus généreux, lui conseilla d'accepter l'ambassade ; le conseil du second, plus prévoyant, peut-être à cause de sa pénétration de Florentin et de politique, fut en sens contraire. Cette délibération porta malheur au père et plus tard à l'enfant. Sanseverino, ayant adopté l'avis de Bernardo Tasso, se trouva engagé dans une voie au bout de laquelle il se vit obligé de se jeter dans la rébellion ouverte contre le tout-puissant empereur. Sa ruine entraîna celle du fidèle secrétaire. L'enfant, devenu homme, et déjà malheureux, mais pas encore atteint dans ce qui lui était le plus cher, sa réputation de poëte, imagina de faire un dialogue de cet entretien du prince avec les deux serviteurs. Il mit dans les paroles de son père une telle fierté, un tel mépris des Florentins, que ceux-ci se vengèrent sur la *Jérusalem délivrée.*

Bernardo Tasso suivit son maître dans le parti français qui reprenait de l'espoir, grâce aux revers dont il plut à la destinée d'attrister le règne éclatant de Charles-Quint sur son déclin. Bernardo fut envoyé en France par le prince de Salerne, réfugié à Venise : il vit Paris et le roi Henri II ;

il se réfugia à Saint-Germain, près de Marguerite de Valois. Il continuait là son *Amadis* en cent chants, écrivait une cinquantaine de sonnets et deux *canzoni*, dont l'une accompagnée d'un commentaire qui ne devait pas être inutile pour la princesse, et il écrivait au roi, en vers, pour l'engager à la conquête de Naples. Ni les sonnets, ni les *canzoni*, non plus que l'espérance du poëme épique attendu, ne valurent à Bernardo un sérieux bénéfice, ni au parti français un secours que la politique française eut la sagesse de refuser. De retour dans sa patrie, où il était obligé de se cacher, où il ne pouvait faire venir près de lui sa femme, qui mourut bientôt, souffrant de sa pauvreté, de ses dettes dont il rougissait, de son dénûment qui l'obligeait à mettre tout entre les mains des juifs, l'auteur supporta jusqu'au bout les conséquences de sa fidélité, et, brisant enfin une chaîne que Sanseverino lui rendait encore pesante, se rendit à Pesaro, chez le duc d'Urbin. Il n'avait avec lui que deux chemises et son *Amadis*. Le duc d'Urbin était du parti espagnol. Il fallut changer de fond en comble beaucoup de parties de son ouvrage, en ôter Marguerite, Henri II et tout le cortége de louanges et d'épisodes flatteurs qui avaient été répandus dans cette œuvre infinie pour sa longueur. Il fallait mettre à la place Philippe II, sa famille, toute la cour de Madrid. Il fallut dénationaliser le pauvre Amadis, qui était d'abord du sang royal de France, en faire un hidalgo et un aïeul des rois de Castille. Bernardo sentait bien l'abus qu'il faisait de l'éloge, et il en rejetait la faute sur Arioste, son prédécesseur. Il écrivit à un cardinal :

« J'envoie à Votre Excellence deux cahiers de l'*Amadis*, où sont les deux temples de la Renommée et de la Pudeur. Dans l'un, je loue l'empereur Charles-Quint, le roi son fils et d'autres généraux très-illustres, morts ou vivants, d'autres personnages célèbres dans l'art militaire. Dans l'autre, je loue nombre de princesses et de dames italiennes. Dieu pardonne à Arioste qui, en introduisant cet abus dans les poëmes, a obligé les écrivains de l'avenir à l'imiter. Bien qu'il ait suivi l'exemple de Virgile, il a passé, à cet égard,

les limites du jugement, poussé par l'esprit de flatterie qui régnait et qui règne aujourd'hui plus que jamais. Virgile, comprenant que cela était fait pour produire la satiété, fit mention d'un petit nombre ; mais lui s'arrête dans la maison, et parle de tant de gens qu'il produit le dégoût. Cependant, nous qui écrivons après lui, force nous est de marcher sur ses traces. Pour moi, je suis contraint de parler de quelques-uns, à causes des bienfaits que j'en ai reçus, de quelques autres à cause de l'espérance que j'ai d'en recevoir, de ceux-ci par respect, de ceux-là pour leur mérite, d'autres malgré moi.... Je pourrai du moins dire que sur ce point je serai moins ennuyeux qu'Arioste[1]. »

L'énorme poëme fut mis au net par le jeune Torquato, imprimé aux frais de son père et dédié au roi d'Espagne. La dédicace ne produisit ni pension, ni cadeau, l'Espagne se montrant peu empressée de payer sa gloire publiée et imprimée avec le livre. L'impression ne valut guère de profit à l'auteur, *Amadis* ne trouvant pas en Italie l'accueil enthousiaste qu'il avait eu en Espagne. Le labeur du fils, recopiant l'œuvre paternelle, porta seul ses fruits. On sait que cet exercice fait entrer plus profondément la tradition du maître dans l'esprit du disciple, que Démosthène le pratiqua pour Thucydide, que Bembo transcrivit de sa main Dante et Pétrarque : l'*Amadis de Gaule* fut le Thucydide, le Dante et le Pétrarque de Tasse. Le futur auteur de la *Jérusalem* se pénétra de ce roman, qui avait passionné l'Espagne, et que le ton perpétuellement héroïque et les vers touffus de Bernardo avaient peut-être étouffé. Il y trouva le courage chevaleresque non plus entremêlé à des histoires d'amour, mais subordonné à l'amour, exclusivement inspiré par ce sentiment. Amadis est un héros irrésistible parce qu'il est amoureux. Quand Oriane a les yeux sur lui, il fait des prodiges ; quand elle disparaît, il se sent faiblir. C'est autre chose que l'ancienne chevalerie, c'est une galanterie exaltée, qui fait de la femme un être supérieur, qui déplace la source de la valeur du chevalier, qui change

1. Lettre à Antonio Gallo, 12 juillet 1560.

son culte et sa religion. Tasse fut tellement gagné à ces idées, qu'il imagina toujours l'amour comme en lutte et rivalité avec la croyance et le devoir chrétien. Bien des pages de ce roman ravissaient aussi son imagination dans le domaine idéal de la pastorale, d'où il allait rapporter des conceptions neuves. Enfin, il n'est pas jusqu'au style de l'*Amadis de Gaule* dont il devait garder l'empreinte. Nul poëte, plus que Bernardo, n'a donné dans l'époque antérieure à Tasse l'avant-goût de ce style fleuri, chargé d'imitations classiques, majestueux, qui est une des marques les plus sensibles de la *Jérusalem délivrée.*

Bernardo, plus heureux dans les dernières années de sa carrière, plaça son fils près du cardinal d'Este, à Ferrare, et mourut à Ostiglia sur le Pô, dont il était gouverneur pour le duc de Mantoue (1569).

CHAPITRE XIX.

TASSE.

Vie et œuvres diverses jusqu'à son retour de France. — Tasse et les Princesses de Ferrare. — Vie et œuvres diverses depuis sa réclusion.

Vie et œuvres diverses jusqu'à son retour de France.

La vie agitée de son père fut pour Torquato Tasso le prélude des orages de la sienne. Ce grand homme, dont quatre villes mettent le nom parmi leurs titres d'honneur, fut réduit à n'avoir pas d'asile assuré. Sorrente était le lieu de sa naissance, Ferrare son séjour durant plus de vingt années, Bergame le berceau de sa famille, Naples le premier foyer de son éducation. De quatre patries que le sort lui avait données, il n'en trouva pas une dans sa détresse.

Les jésuites de Naples furent ses premiers maîtres, mais Tasse était avant tout un gentilhomme ; il apprit à Urbin et à Pesaro tout ce qui composait le parfait chevalier du

seizième siècle, les arts de chevalerie, *arti cavalleresche.* Pauvre de fortune et aristocrate de goûts, cette culture, qui le mettait au-dessus des simples lettrés, le grandissait à ses propres yeux. Cependant, elle ne contribua pas à diminuer pour lui les difficultés de la vie : il ne sut jamais se passer d'être courtisan, ni dévorer les échecs de l'amour-propre ; n'être pas le commensal ordinaire de ses patrons, lui sembla toujours un outrage insupportable. Il voulait des honneurs tout en réclamant des profits, et malheureusement, suivant ses expressions, les fleurs dont on l'accablait n'étaient guère suivies des fruits dont il avait grand besoin. A cette éducation nobiliaire, il joignit l'étude du droit et de la philosophie, dans les universités, à Padoue, à Ferrare. Son père, aussi défiant du métier de poëte que s'il ne l'avait pas été lui-même, interdit les vers à son fils, comme l'avait fait le père de Pétrarque et celui d'Arioste. L'interdiction n'eut d'autre résultat que de donner lieu à un double travail, celui des vers fourni en cachette, et celui du droit subi en gémissant. De là le poëme de *Rinaldo*, dont le père voulut bien permettre la publication, et qui dès l'abord fit retentir par toute l'Italie le nom du petit Tasse de dix-neuf ans, *del Tassino*, comme on disait. Ce poëme, déjà fort rapproché des règles d'Aristote, se terminait par des plaintes mélancoliques sur la nécessité d'étudier le droit :

« C'est ainsi qu'en me jouant je faisais retentir les amours et les douces peines de Renaud, dans le quatrième lustre de mes vertes années, quand je dérobais les heures à d'autres études, desquelles je tirais l'espoir de réparer les torts de la fortune ennemie ; études ingrates dont le poids m'accable, où je gémis inconnu aux autres et à charge à moi-même. »

Cette sensibilité plaintive et pourtant pliant sous le joug, révélait déjà le caractère tout entier de l'auteur de la *Jérusalem.*

Ses études universitaires profitèrent beaucoup aux progrès de son talent : à ces travaux académiques, le poëte dut l'avantage d'une direction précise, et l'Italie la création du poëme héroïque proprement dit. Pour la première fois

la théorie de l'épopée précéda la pratique : peut-être aussi devait-il être le seul à réussir en suivant cette marche. Il écrivit à Padoue, à l'âge de vingt ans, les *Discours de l'Art poétique*, où l'on voit l'auteur délibérer avec lui-même sur la voie à suivre, et appliquer à son projet épique les règles d'Aristote qui commençaient à s'imposer à l'Europe, au moins en Italie et en France. Il jetait en même temps sur le papier les premiers linéaments de sa *Jérusalem délivrée*. C'était commencer de trop bonne heure, à notre avis, une de ces œuvres qui demandent un homme tout entier, et un grand homme, une œuvre qui renferme toute une époque, où, selon Dante, le ciel et la terre doivent mettre la main. Ne nous plaignons pas, pourtant, et Tasse fit peut-être bien de se hâter, puisque sa vie devait s'user si vite ; s'il avait attendu, nous n'aurions pas sans doute un poëme héroïque moderne modelé sur Homère et sur Virgile, et ne pâlissant pas trop devant leurs œuvres immortelles.

Tasse avait vingt et un ans quand il parut pour la première fois à Ferrare. Si le séjour de cette ville fut un besoin pour Arioste dont elle était la patrie, pour Tasse ce fut un véritable enchantement. Il se trouva comme ensorcelé par les plaisirs de Ferrare, par sa brillante cour, par l'accueil gracieux d'Alphonse II. Grand chasseur, amoureux de fêtes et de luxe, passionné pour les tournois où il mettait sa gloire, ce duc de Ferrare, le dernier rejeton légitime de la maison d'Este, lui sembla toujours, malgré les tristes épreuves qu'il fit de son amitié, le modèle des princes, celui dans lequel se résumaient toutes les grâces d'un monarque italien du seizième siècle. Il arriva dans Ferrare au milieu des préparatifs de l'entrée de la nouvelle duchesse Barbara d'Autriche (1565). La joie publique ou la passion du divertissement était parvenue au degré d'une vraie folie : presque tous les Ferrarais étaient masqués ; on eût dit un carnaval universel, bien qu'on ne fût qu'à la fin d'octobre. « Il me sembla, dit le poëte dans son dialogue du *Gianluca* ou *des Masques*, que toute la ville fût une scène merveilleuse et jusque-là inouïe, pleine de couleurs et de lumières, présentant mille formes et mille apparences, que

tout ce qui s'y passait ressemblait aux actions représentées dans les théâtres en diverses langues et par toutes sortes d'acteurs. Et, non content d'en être le spectateur, je voulus faire partie de la comédie et me mêler avec les autres. » Lorsqu'il écrivait ces lignes, il commençait à comprendre que tant de brillantes apparences cachaient beaucoup de mensonges, et que l'usage habituel du masque était devenu le symbole de la vie italienne.

Durant dix années l'élève pieux des jésuites de Naples, le grave étudiant de Padoue, se laissa entraîner au tourbillon, non certes sans se recueillir à ses moments. L'*Aminte*, composition pleine de fraîcheur malgré la mollesse qu'elle respire, et la *Jérusalem délivrée*, si passionnée, si sérieuse aussi, furent l'œuvre de cette partie heureuse, un peu folle peut-être de sa carrière. Ferrare fut l'Ile Fortunée de ce Renaud de la poésie; mais quelle fut son Armide? Question plus grave qu'elle ne paraît, certainement curieuse, et peut-être insoluble pour la postérité.

Tasse fut d'abord au service du cardinal d'Este, frère du prince, et c'est en qualité de son gentilhomme qu'il vint en France, l'an 1571, avec ce prélat venant visiter l'archevêché d'Auch et les bénéfices qui lui appartenaient[1]. Il partit pauvre et revint plus gêné encore : à son départ il laissait du linge et des chemises en gage; à son retour, ses affaires étaient en tel état que, s'il en faut croire Balzac, il avait été obligé d'emprunter un écu à une dame. Et cependant Tasse avait plu à Charles IX; il avait échangé avec Ronsard des confidences poétiques; il avait eu grand succès dans la cour; c'était la cour où Desportes gagnait une abbaye avec un sonnet, et, suivant la réflexion de Balzac, « il n'y a point de stance de Torquato Tasso qui ne vaille autant pour le moins que le sonnet qui valut une abbaye. » Mais Tasse était et ne voulait être que gentilhomme : aussi rapporta-t-il en Italie l'habillement qu'il avait apporté en

1. Les anciens biographes de Tasse et Ménage en ses *Observations sur l'Aminte*, placent par erreur cette mission en l'année 1572 et sous le pontificat de Grégoire XIII.

France, après y avoir fait un an de séjour[1]. Il revint en effet sans son maître : il avait montré plus de zèle religieux qu'il ne convenait au cardinal, auquel la politique de la cour et ses bénéfices à sauvegarder imposaient plus de ménagements.

Beaucoup d'Italiens du seizième siècle ont visité la France et l'ont décrite. Les observations de Machiavel sont d'un homme d'état moderne, libre de préjugés; celles de Tasse sont ingénieuses, mais d'un homme des temps passés. Il les adresse à un ami sous la forme d'une lettre, et affecte une sorte de régularité scolastique. Le fond de cette composition n'est pas moins éloigné de nos idées que la forme. Au lieu de cette population active, laborieuse, qui grandissait autour d'un monarque absolu, il est vrai, mais obéi de tous, il voit un peuple chétif, pliant sous l'empire de la noblesse, comme le bœuf sous le joug, et il en apporte une raison singulière, disant que les mères sont habituées à nourrir leurs enfants de lait de vache, et que les Français sucent avec ce lait l'esclavage de la bête. Les Parisiens entre autres lui paraissent les plus vils des hommes. La France, parce qu'elle est un pays de plaines, lui semble vouée à la tyrannie d'un maître unique ou d'une oligarchie. Il dédaigne notre noblesse retirée dans ses domaines, vivant avec des domestiques et des vilains. En un mot, Tasse voit toutes choses en Italien, en chevalier, en admirateur de ces cours qu'il regardait comme les modèles de la perfection sociale et loin desquelles il se sentait pris de nostalgie.

Tasse et les Princesses de Ferrare.

Revenu à Ferrare, Tasse entra au service du duc. Alphonse II avait deux sœurs, Lucrèce et Léonore, nées ainsi que lui de Renée de France, lettrées et savantes comme elle, élevées loin d'elle à partir du jour où les opinions religieuses de cette princesse devinrent suspectes. Elles avaient l'une dix ans, l'autre neuf ans de plus que le jeune poëte.

1. Balzac, *Entretiens*, VIII.

Lucrèce épousa le duc d'Urbin, mais ne vécut pas longtemps avec lui; elle était de quinze ans plus âgée; Léonore garda le célibat. Tasse partagea entre elles ses assiduités et ses vers : donna-t-il sérieusement son cœur à l'une d'elles? Eut-il la hardiesse de le lui faire connaître et le malheur d'en être bien accueilli? Il est impossible de trouver dans ses poésies une preuve, une marque un peu certaine de l'amour du poëte pour une des princesses. Il joue bien sur le nom de Léonore dans une canzone amoureuse[1], mais il était convenu qu'on pouvait, qu'on devait peut-être afficher de l'amour pour une grande dame sans que le tribut platonique des vers tirât à conséquence. Guarini renouvelle le même jeu de mots sans donner lieu à des suppositions déplacées[2]; d'ailleurs, il y avait dans cette cour une autre Léonore, la comtesse de Scandiano, que les deux poëtes ont également célébrée, occasion de rivalité amoureuse, poétique plutôt, et qui donna lieu à la jalousie de se développer entre deux talents qui avaient commencé par être amis.

On a eu tort de rejeter sur Lucrèce l'amour qui pouvait compromettre Léonore, comme si la mémoire de Tasse n'avait pas plus à souffrir encore du soupçon d'une passion illégitime pour une femme mariée. S'il faut qu'une des deux princesses ait inspiré des désirs à ce poëte qui était au moins de dix ans plus jeune, Léonore est la seule sur laquelle les suppositions peuvent s'arrêter. Elle n'accueille pas moins que sa sœur l'auteur de la *Jérusalem;* comme elle, elle le mène à sa campagne. Elle lui promet d'accroître ses ressources, grâce à l'héritage maternel qu'elle vient de faire, ce qui prouve de l'intérêt, mais aussi sous une forme pécuniaire assez peu chevaleresque. Elle a un goût décidé pour la préciosité; elle s'amuse du conflit amoureux

1. Il dit en parlant de ses vers :

Costei *le onora* col bel nome santo.

« Celle-ci les honore avec son beau nom divin. »

2. Guarini termine un sonnet par ce vers :

E di sì degno cor tuo stra *le onora.*

« Et d'un cœur vraiment digne honore le trait de ta beauté. »

et poétique de Tasse avec Pigna, le secrétaire du duc, à propos de leurs vers en l'honneur d'une seconde Lucrèce, Lucrezia Bendidio ou des Bendedei, un des ornements de cette cour. Ce conflit amène des débats de galanterie qui convertissent l'Académie de Ferrare en une vraie cour d'amour, et sous les auspices de Mme Léonore, le poëte de vingt-cinq ans soutint publiquement, durant trois jours, cinquante propositions amoureuses, parmi lesquelles on peut remarquer la définition de l'amour et la question de savoir si l'amour est un choix ou une impression fatale et passive. L'entraînement du sujet rendit à Tasse toute son éloquence, et il oublia sans doute le bégaiement dont il se plaint si souvent. Ceci se passait un siècle avant nos *Précieuses*, avant les romans de Mme de la Fayette ; dans l'intervalle nous devions avoir le roman de l'*Astrée*, ceux de Mlle de Scudéry. La société de Ferrare marquait ainsi la route à notre société choisie, et si les femmes y occupaient une place qu'elles n'avaient pas eue jusque-là, il n'est pas surprenant que le nom de la princesse directement mêlé à ces mœurs nouvelles ait été empreint d'une couleur romanesque.

Léonore, bien que d'une beauté divine comme il convient d'être à une princesse chantée par un poëte, et un poëte sans doute amoureux, Léonore était sujette à la maladie, et c'est durant un accès de ce mal que l'auteur de la *Jérusalem* a osé versifier une fois sans détour son hommage :

« Le premier jour que la sérénité de ton beau front s'offrit à mes yeux, quand je vis l'Amour tout armé s'y poser, si le respect et l'étonnement n'avaient changé mon sein en un froid rocher, mon cœur périssait d'une double mort. Mais dans le marbre glacé de ma poitrine, je sentis encore une partie des traits et des flammes dont j'étais atteint[1]. »

Si le poëte a réellement aimé Léonore, et son cœur ouvert aux chimères, contemplatif en amour[2], en était bien capable, comment ne pas croire que c'est lui-même qui

1. Tasso, *Rime*.
2. Voy. le Dialogue du *Costantino*.

parle, quand un berger de la pastorale d'*Aminte* exprime sa passion condamnée d'avance, ardente sans espoir[1] ? Mais la confidence la plus claire où s'échappe le cœur de Tasse, est l'épisode célèbre de Sophronie et Olinde, au IIe chant de la *Jérusalem délivrée*. Quel autre nom que celui de Léonore peut être caché sous celui de cette héroïne?

« Une vierge de jeunesse déjà mûre, de pensées hautes et royales, d'une noble beauté; elle n'a souci de ces charmes, ou n'y songe qu'autant qu'ils peuvent servir d'ornements à l'honneur. »

Est-il possible, sous les traits d'Olinde, de ne pas apercevoir Tasse lui-même?

« Lui qui est modeste autant qu'elle est belle, désire beaucoup, espère peu et ne demande rien. Il ne sait se découvrir, ou il n'ose; et elle le méprise, ou ne le voit pas, ne le comprend pas. Ainsi jusqu'à ce moment le malheureux l'a servie, sans être vu, ou mal connu, ou mal accueilli. »

En écrivant, en maintenant cet épisode malgré les critiques, bien qu'il fût étranger au sujet, Tasse permettait en quelque sorte de deviner son secret; il disait que c'était pour se complaire à lui-même et au prince, *indulgere genio et principi*. Le plaisir ne pouvait être pour le duc aussi vif que veut bien le croire l'abbé Serassi, biographe du poëte. N'était-ce pas une simple excuse[2] ? Ou le secret du poëte n'était pénétré par personne, ou la princesse était seule à le deviner. Quant à Alphonse il n'y voyait pas finesse, ou bien il jugeait l'épisode innocent : il est trop difficile de croire qu'il eut besoin de dissimuler pour perdre l'écrivain en compromettant sa sœur.

C'est quelque chose sans doute que toutes ces circonstances pour donner un peu de vraisemblance à l'histoire de la passion de Tasse pour Léonore : c'est peu pour en garantir la réalité. La tradition ne tarda pas à donner un corps à

1. *Aminta*, acte I, sc. I.
2. *La Vita di Torquato Tasso*, avec les commentaires de M. Cesaro Guasti, t. I, p. 273, édit. Barbèra, Firenze, 1858.

ces apparences incertaines. Mais sur quoi se fondait cette tradition? Tout d'abord sur le silence de Tasse lui-même : son ami Manso lui demandant pourquoi il avait été enfermé dans l'hôpital Sainte-Anne, il répondit : « Ami, ne sais-tu pas qu'au jugement d'Ariston le vent le plus incommode est celui qui vous enlève la cape? Apprends donc que la prudence a pour manteau le secret[1]. » Quand le premier historien de Tasse eut commencé sur ce nom l'œuvre de l'imagination contemporaine, elle s'enrichit peu à peu de faits nouveaux. Telle est l'histoire du baiser donné à la princesse en pleine cour. Dès le commencement du XVII[e] siècle, un auteur comique en parle par voie d'allusion. Alexandre Tassoni raconte au Modénais Carretta, qui le rapporte au savant Muratori, que Tasse, interrogé par Léonore et oubliant le prince qui était présent avec sa cour, embrassa la princesse dans un transport plus que poétique. Qui sait si cette anecdote ne prit pas naissance dans la scène d'*Aminte*, où le berger raconte comment il s'éprit d'amour pour Silvie? On savait que le poëte s'était représenté lui-même sous le nom du berger passionné. Cependant quelle pouvait être l'attitude du prince devant un emportement si déplacé? La tradition ne s'embarrasse pas pour si peu : le duc s'écria : « Voyez la cruelle disgrâce d'un si grand homme, devenu fou à ce point! » Ainsi la folie et la réclusion de l'auteur de la *Jérusalem* se trouvent expliquées. Il ne manquait plus pour compléter le drame que de rendre le sacrifice de Tasse volontaire et sa démence simulée. Et comment croire en effet qu'un fou écrivît des vers sublimes et des pages d'une profonde sagesse? Les uns supposèrent que le poëte joua la folie pour échapper au châtiment; les autres lui attribuèrent des motifs plus généreux, plus héroïques. Enfin on fit disparaître jusqu'à l'apparence de l'insanité, en donnant à l'histoire du baiser un tour à la fois plus naturel et plus romanesque. On observa que certains miroirs placés obliquement dans un petit salon du palais renvoyaient les images reçues vers un balcon placé en face :

1. Manso, *Vita di Torquato Tasso, sentenze e motti.*

aussitôt ces miroirs devinrent pour le duc Alphonse des révélateurs inattendus de l'imprudent transport du poëte. C'était un dernier perfectionnement donné par les *ciceroni* du palais au roman des amours de Tasse et de Léonore. Que le poëte ait aimé la princesse, cela est vraisemblable; que la princesse n'ait pas été indifférente à ce sentiment d'un homme de génie, d'une nature sincère et passionnée, cela est possible : tout le reste est sans doute d'invention, et ce serait le cas de répéter aux critiques et biographes qui donnent leurs suppositions pour infaillibles, le mot de la marquise de Lassay : « Je vous admire d'être si sûrs de ces choses ! »

Il ne faut pas trop s'étonner pourtant des suppositions dont Léonore et Tasse furent l'objet. L'emprisonnement du poëte n'était pas facile à expliquer; par ses propos sur la sœur la curiosité publique châtiait bien légèrement la tyrannie et la duplicité du frère. Comme si la mesure d'estime ou d'indulgence que l'on pouvait accorder à Tasse était épuisée du jour où il avait mis la dernière main au poëme écrit à la gloire de la dynastie d'Este, les disgrâces, les ennuis, les chagrins commencèrent pour lui dès que son épopée fut terminée (1575). Il les causa bien en partie lui-même : toute sa vie il fut victime de l'irrésolution; il en souffrit dans ses œuvres comme dans son existence.

.... Ne vous rendez pas dès qu'un sot vous reprend,

dit Boileau, qui est d'avis pourtant que l'on choisisse un censeur sévère. Tasse, voulant trop bien faire, avait sollicité trop de censeurs; il en avait à Padoue, à Rome; il allait en chercher à Sienne, à Florence. Il eut à défendre le bon, l'excellent, autant que le médiocre, et les copies se multiplièrent au point qu'une main peu fidèle en publia une édition furtive. Le poëte, pour avoir exagéré les précautions, se vit défigurer et dépouiller. Durant les voyages qu'il s'imposait dans l'intérêt de son œuvre, on força sa porte, on fouilla ses papiers, on lut ses lettres. Les courtisans étaient jaloux de cet écrivain, de cet étranger sans fortune, de cet homme qui bégayait et qui leur disputait la faveur des

princes. Aux tracasseries littéraires, aux rivalités de cour se joignirent bientôt les scrupules d'un esprit mystique. Envié, espionné, dénoncé, Tasse ne tarda pas à croire que l'univers conspirait contre lui. Bientôt il ne fut plus maître de ses emportements : on le vit donner des soufflets, mettre l'épée à la main, s'armer d'un couteau. Ce dernier transport eut lieu dans les appartements de la princesse. Incarcéré d'abord, il fut mis en liberté, emmené par le duc dans la résidence de Belriguardo, puis transféré sur sa demande dans un couvent de franciscains. Mais il fallait consentir à se laisser traiter, et Tasse craignait le poison ; il osait même faire remonter ses soupçons jusqu'au duc de Ferrare. « Avoir suspecté Votre Altesse et parlé publiquement de simples suppositions de cette nature, c'est, je le sais, une folie qui mérite un traitement ; mais dans les autres choses, très-clément prince, croyez-moi, par les entrailles du Christ, car vous croirez la vérité, je ne suis pas aussi fou que Votre Altesse est trompée. Dès aujourd'hui, si je parle à quelqu'un, je confesserai hautement ce que je sais de science assurée, que je me purge pour cause d'humeurs. » Et au post-scriptum :

« Je supplie Votre Altesse de me permettre d'adresser une lettre unique à madame la duchesse, qui la lui montrera : elle verra que je n'y parlerai pas de soupçons de poison, ni de prières, mais de toute autre chose[1]. »

Ce simple fragment montre que l'auteur était au moins malade d'huméurs noires, *umorista*, « humoriste, » comme on disait alors, pour indiquer les simples désordres passagers de l'esprit. La réponse fut une défense absolue d'écrire, qui redoubla ses soupçons et décida l'infortuné à fuir. Prenant les chemins déserts, évitant les villes, à travers mille dangers, cet homme de génie, manquant de tout, privé même de son œuvre immortelle, traversa l'Abruzze et entra dans le royaume de Naples, où, changeant de vêtements avec un berger, il parvint à Sorrente chez sa sœur Cornélie.

1. *Le Lettere di Torquato Tasso,* disposte ed illustrate da Cesare Guasti, t. I, p. 259, seg., Firenze, 1852.

A peine s'était-il remis de ses tourments et de ses fatigues, qu'il se tourna de nouveau vers Ferrare. Revenu près du prince qu'il soupçonnait, qu'il accusait et qu'il ne pouvait s'empêcher d'aimer, il ne tarda pas à repartir. Nous le voyons essayer du séjour de Mantoue, de Padoue, de Venise, traiter de loin avec le grand-duc de Florence, passer à Urbin, où il avait commencé sa vie de courtisan et de chevalier. C'est en arrivant dans cette ville, qu'il écrivit sa plus belle ode, la canzone fameuse, demeurée inachevée, adressée au petit fleuve du Métaure.

« O du grand Apennin, fils modeste mais glorieux, plus brillant par ton nom que par ton onde, pèlerin fugitif, je viens à ta rive amie chercher la sûreté et le repos. Que le haut chêne[1], dont tu baignes et fécondes les racines avec tes douces eaux..., me recouvre de l'ombre des rameaux que, grâce à toi, il étend sur la terre et la mer. Que son ombre sacrée, hospitalière, qui ne refuse à personne le séjour et la paix, me reçoive et m'enferme en son plus épais sanctuaire, afin que j'échappe à cette cruelle, à cette aveugle fortune, aveugle bien qu'elle me voie dans toutes les retraites des montagnes et des vallées où je me cache, dans tous les sentiers solitaires où, la nuit, je dérobe mes pas.... »

« Hélas ! depuis le jour où je respirai pour la première fois la vie, où j'ouvris les yeux à cette lumière jamais pour moi sereine, je servis de jouet à son injustice, et reçus d'elle des plaies que le temps guérit à peine. Elle le sait bien la glorieuse Sirène[2], auprès de laquelle le sort a placé mon berceau. Que n'ai-je trouvé là, au premier coup, ma tombe ! La fortune m'arracha tout petit du sein de ma mère; ah ! je me souviens avec soupirs de ces baisers qu'elle remplit de larmes, de ces ardentes prières qu'emportèrent les vents. Je ne devais plus embrasser ce visage qui se collait au mien, ni me sentir entre ses bras qui me

1. Le chêne était dans les armes des Della Rovere, ducs d'Urbin; le mot de *rouvre* désigne aussi en français une espèce de chêne.

2. Parthénope, qui donna son premier nom à la ville de Naples.

tenaient si étroitement serrés. Hélas ! et je suivis, comme Ascagne ou Camille, mon père exilé. »

« Je grandis dans l'exil et dans la pauvreté ; avant l'âge j'eus le sentiment du malheur, avant le temps les rigueurs du sort me mûrirent pour les rigueurs des années. Dirai-je la vieillesse dénuée et maladive de mon père, maintenant que je suis si riche de mes propres misères, qu'elles suffisent largement à ma douleur ! Puis-je pleurer sur d'autres que sur moi ? Je n'ai plus assez de soupirs, et mes yeux ne peuvent plus égaler mes larmes à mes peines. Père, ô bon père, qui me regardes d'en haut, je te pleurai malade, je te pleurai mort, tu le sais bien; de mes gémissements je réchauffai ton lit et ta tombe : maintenant que tu es heureux dans les hautes sphères, il t'est dû des honneurs, non des larmes ; je conserverai pour moi seul ma douleur entière. »

Il ne tint pas plus à Urbin que dans les autres villes : d'ailleurs la malveillance d'Alphonse suivait ceux qui voulaient s'y dérober; les malheureux serviteurs qui fuyaient ce maître jaloux le retrouvaient partout. Guarini, le rival de Tasse, d'abord favori comme lui du duc de Ferrare, comme lui se déplut dans son service, et chercha vainement par toute l'Italie une cour où il pût se fixer. Parti secrètement d'Urbin, Tasse arriva devant Turin en suppliant, et faillit être repoussé. Enfin, il retourna une seconde fois à Ferrare avec des espérances nouvelles, venant se jeter dans le piége où l'attendait la destinée. A peine en présence de ses amis qui l'évitent, de ses envieux qui se rient de lui, de ses maîtres qui l'éconduisent, il se répand en injures contre le duc et contre toute la famille d'Este, maudissant le jour où il est entré dans leur maison et rétractant les louanges dont il les a honorés. En expiation de son imprudente colère, il fut jeté comme fou dans l'hôpital Saint-Anne, où étaient recueillis les malades et les aliénés. Il y resta sept années. L'auteur de la *Jérusalem délivrée* avait trente-cinq ans; depuis quatre ans déjà il avait terminé son chef-d'œuvre, et il ajoutait toujours de nouveaux titres à sa gloire d'écrivain : la lettre même au duc d'Urbin dans la-

quelle il raconte l'outrage qu'il subit, prouve combien peu il le méritait.

Vie et œuvres diverses de Tasse depuis sa réclusion.

De quelle nature était cette folie qui a étonné le monde? Notre Montaigne a beaucoup contribué à exagérer l'idée qu'on s'en est faite. « Quel sault vient de prendre, de sa propre agitation et alaigresse, l'un des plus iudicieux, ingénieux, et plus formez à l'air de cette antique et pure poésie qu'aultre poëte italien aye iamais esté? n'a il pas de quoy sçavoir gré à cette sienne vivacité meurtrière? à cette clarté qui l'a aveuglé ?... I' eus plus de despit encores que de compassion, de le veoir à Ferrare en si piteux estat, survivant à soy mesme, mescognoissant et soy et ses ouvrages, lesquels, sans son sceu, et toutesfois à sa veue, on a mis en lumière incorrigez et informes[1]. » Ce passage est dans un chapitre fondamental du sceptique auteur des *Essais*. L'écrivain pyrrhonien triomphe de la ruine de la raison humaine dans la personne du grand poëte ; malgré les expressions qu'il emploie, nous doutons qu'il ait vu réellement ce fou de génie; par un mouvement oratoire qui n'est pas rare chez lui, il voit peut-être ce qu'il a seulement entendu dire, et nous remarquons que dans le *Journal* de son voyage en Italie, il parle de Ferrare, du luxe et du faste du prince, sans dire un mot du poëte.

L'historien de Thou est mieux informé, quoiqu'il exagère encore la démence de l'auteur de la *Jérusalem*. Suivant lui, Tasse, tombé dans une folie furieuse, avait des intervalles lucides durant lesquels il traçait de merveilleuses pages, en vers ou en prose, et changeait la pitié de tous ceux qui en étaient témoins en admiration. La frénésie, qui dans les autres égare et abrutit l'intelligence, semblait aiguiser son esprit : les beaux vers que les meilleurs poëtes ne composent qu'à force de labeurs, naissaient d'eux-mêmes, après les accès du mal, et il semblait qu'il

1. *Essais*, liv. II, chap. XII.

fût travaillé non de maladie mentale, mais d'une inspiration supérieure et divine[1]. En adoucissant cette description de la folie de Tasse, on trouve à peu près ici l'opinion qui se répandit généralement en Italie; cette aliénation d'esprit était regardée comme une maladie qui confinait au génie, et qui faisait sans cesse passer le poëte de l'état normal à un état maladif de l'intelligence, et de l'affaiblissement à l'exaltation la plus brillante des facultés. Sénèque, anticipant sur le paradoxe de certains aliénistes célèbres, n'a-t-il pas dit « qu'il n'y a point de grand génie sans quelque mélange de démence ? »

La folie de Tasse, telle qu'elle a été connue par nombre de ses contemporains, et décrite par lui-même en bien des endroits, n'était qu'une humeur noire, dont il était tourmenté parfois jusqu'au délire. C'est ce qu'il appelait sa *frénésie*, et un écrivain du temps lui donne le nom de *sage frénétique*. Si le poëte avait vécu chez les anciens, il eût passé pour l'objet d'une vengeance divine. En effet, il s'était représenté dans son *Aminte* sous le nom du berger Tirsis qui se joue de l'amour et que l'amour a frappé d'une démence passagère. On dirait même qu'il a prophétisé sa folie dans les vers suivants :

« Plein de flamme, hors de sens, Tirsis erra par les forêts, en sorte qu'il excitait à la fois le rire et la pitié dans les nymphes gracieuses et dans les pasteurs. Bien qu'il fît des choses risibles, il écrivait des vers qui n'étaient pas risibles[2]. »

Il se plaignait d'un esprit follet qui lui dérobait son argent, ses livres, les mets servis sur sa table; il parle dans ses lettres à ses amis de lumières soudaines, de bruits effrayants, d'apparitions nocturnes. Il paraît prouvé que Tasse ne demeura réellement prisonnier que deux ans; il n'est même pas certain que sa prison soit celle que l'on montre au voyageur[3]. Mais la tyrannie d'Alphonse n'y perd

1. De Thou, *Historiarum sui temporis* lib. CXIII.
2. *Aminta*, acte I, sc. I.
3 Voy. *Della prigionia di Tasso*, par M. Cesare Guasti, t. III de son édition des lettres du poëte, Florence, 1853.

rien de son odieux. Il privait de sa liberté, pour des paroles dictées par la colère, un grand homme auquel il devait sa gloire dans les âges futurs. Il le dépouillait de sa propriété la plus sacrée, en lui ôtant son poëme dont l'infortuné ne possédait même pas de copie, en lui retirant ses écrits, ses papiers. Il ne recevait pas ses plaintes et le laissait en proie à des souffrances intolérables.

Tout ce que l'on a raconté de la passion de Tasse pour Léonore vient de la difficulté d'expliquer cette dureté du duc de Ferrare! Quels motifs pouvaient avoir causé l'emprisonnement du poëte? A l'exception de quelque indiscrétion amoureuse dont il n'existe aucune preuve, on ne pouvait lui reprocher que les démarches faites pour passer à la cour de Florence, et ses accès de folie. Sans doute, la Toscane était en procès avec Ferrare pour la préséance, et Alphonse était un esprit jaloux; mais le petit tyran de Florence, en appelant Tasse près de lui, ne voulait infliger à celui de Ferrare qu'un échec d'amour-propre, et, plus tard, il dit brutalement à son ambassadeur Veniero « qu'il ne voulait pas d'un fou dans sa cour[1]. » La folie de Tasse, on vient de le voir, ne comportait pas un tel luxe de précautions ou de sévérité. Les contemporains durent croire à des motifs secrets; la seule chose qu'il soit permis d'affirmer, c'est que rien ne vient à l'appui des suppositions romanesques, et que le duc de Ferrare, mieux connu aujourd'hui, était capable d'une conduite méchante sans avoir de griefs très-personnels et vraiment sérieux[2]. Léonore mourut un peu moins de deux ans après que son poëte favori eût été enfermé, elle laissa la réputation d'une sainte, et le peuple qui l'aimait croyait devoir à ses prières d'avoir été sauvé dans une inondation. Une circonstance singulière de cette mort, c'est qu'elle fut pleurée par nombre de poëtes, excepté par Tasse qui s'excuse en disant qu'il en fut empêché « par une répugnance secrète. »

1. *Vita di Torquato Tasso*, par Serassi, t. II, p. 16 et suiv. Note de M. César Guasti, édit. 1858.

2. Voy. l'*Étude sur Battista Guarini*, par M. Casella, dans son édition du *Pastor fido*, in-32, Florence, Barbèra, 1866.

La vie de Tasse, à partir de sa réclusion, n'est plus que l'histoire du déclin de son génie poétique; tout abrégée qu'elle soit, elle paraît toujours longue. Il versifia ses plaintes au duc et aux princesses, il adressa des lettres aux princes, aux cardinaux, aux évêques, afin de solliciter leur entremise ; il écrivit des dialogues qui sont le meilleur témoignage de la justice de ses réclamations. Les derniers temps de son séjour parmi les malades furent occupés par les tristes querelles que lui valurent ses démêlés avec l'amour-propre florentin qu'il avait blessé par une certaine page de son *Gonzaga ou du plaisir honnête* et par des paroles dédaigneuses contre le poëte florentin Pulci. Cette misérable lutte avec la *Crusca* (Académie du *son*) avec l'*Infarinato* (enfariné), avec l'*Inferigno* (pain bis), et autres pédants ligués contre ce grand poëte demi-lombard demi-napolitain, empoisonna les années de sa vieillesse prématurée. Pour les étrangers la *Jérusalem délivrée* fut tout de suite le premier, le meilleur poëme héroïque ; pour les Italiens, elle resta longtemps entourée de ce nuage épais de farine métaphorique et de pédanterie, et longtemps ils ne surent s'ils pouvaient l'admirer en conscience.

Le poëte sortit définitivement de l'hôpital Sainte-Anne, en 1586, et se retira près de l'héritier présomptif de Mantoue, son libérateur. Durant neuf ans, Mantoue, Rome, Naples et Florence, Rome et Naples surtout, le virent errant, cherchant un asile, la santé, le repos, sans pouvoir s'arrêter nulle part, malheureux dans sa fortune, dans son talent, dans ses œuvres, à ce point que l'habitude du malheur le rendait impropre à jouir de la paix, du bien-être et de la gloire qui s'offrirent à lui. Les populations, en dépit des pédants, se pressaient sur ses pas ; les bandits mêmes renouvelaient pour lui l'histoire d'Arioste respecté par eux. Marco di Sciarra, brigand fameux qui infestait la route de Gaëte à Rome, lui fit remettre un sauf-conduit, et comme le poëte hésitait à en faire usage, il retira sa bande et laissa le chemin libre.

Sous le ciel heureux de Naples, Tasse aurait pu retrouver le calme et la santé ; mais il avait perdu à jamais l'un et

l'autre, la santé par les contre-poisons dont il avait abusé, le calme par les effets du désordre mental dont il ne paraît pas s'être entièrement guéri. Chez Manso, marquis de Villa, auteur d'une *Vie de Tasse* fort curieuse et dont l'authenticité n'a pas été sérieusement attaquée[1], il avait des entretiens avec un esprit qu'il voulut montrer à son ami : Manso n'entendit dans leur dialogue que les répliques de Tasse, mais elles étaient si bien liées et suivies qu'elles permettaient de deviner celles de l'interlocuteur surnaturel. A Mantoue, le poëte avait achevé sa tragédie de *Torrismondo*, commencée à Ferrare ; à Naples son talent poétique, sinon son génie, se réveilla. En passant à Lorette, il avait fait vœu par une canzone à la Vierge de ne consacrer désormais ses vers qu'à des sujets sacrés[2]. Il sentait lui-même, comme on le lui a reproché depuis, que, pour une épopée chrétienne, la *Jérusalem délivrée* est trop romanesque et trop profane encore : il la remit sur le chantier, et ne pouvant, par bonheur, rappeler l'œuvre brillante qui avait pris son vol en tous sens, il en fit une autre, la *Jérusalem conquise*, plus édifiante et plus froide, avec des pages pourtant qu'on regrette de ne pas lire dans son premier poëme. Sur la demande de la pieuse mère de son hôte, il écrivit aussi le *Mondo Creato* ou les *Sept journées de la création*. Le peu d'intérêt de cette composition ne tient pas, comme le croit Baretti, « à la paresse du vers libre, » *alla poltroneria del verso sciolto*[3], mais bien aux descriptions interminables, à la physique surannée, à la théologie dont elle est remplie. Il n'est pas douteux que la *Semaine* de notre Du Bartas a donné à l'écrivain l'idée de son ouvrage, soit directement, soit par une traduction italienne qui en avait été faite[4]. Ni le poëte français avec son commentaire de la Bible, ni le

1. Serassi, *Vita di Tasso*, t. I, p. 11. Note de M. Guasti, Florence, 1858.
2. Tasso, *Rime*, canzone *Ecco fra le tempeste*, etc.
3. Baretti, *Frusta letteraria*, n° XIII.
4. Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie au seizième siècle*, édit. Charpentier, p. 414. — Une preuve directe d'une certaine imitation du poëte français par le poëte italien est la description de la fin du monde, transportée du premier chant de l'un au septième chant de l'autre.

poëte italien avec sa science n'ont tiré du sujet les trésors qu'il contenait. Milton seul a su trouver la poésie de la création; la description, chez lui, est remplacée par le récit que l'ange fait au premier homme qui fait partie lui-même de l'œuvre racontée.

Cette carrière de souffrances et de déceptions parcourue par l'auteur de la *Jérusalem délivrée* se termina en 1595, à Rome. Le cardinal de Saint-Georges, Cinzio Aldobrandini, avait obtenu du pape que la couronne de laurier serait décernée à Tasse, avec les honneurs traditionnels, au Capitole. Le poëte, autrefois si passionné pour la gloire, s'achemina vers ce triomphe comme pour un sacrifice, et parut heureux d'y échapper. L'hésitation du lauréat, une maladie du saint-père, le mauvais temps, vinrent successivement traverser les desseins des amis du grand homme. Il mourut au monastère de Saint-Onuphre, ayant reçu avec joie la nouvelle de sa fin prochaine[1]

La sépulture du grand poëte fut aussi humble que sa mort. Un autre poëte, non moins malheureux, Leopardi, fit un pèlerinage à sa tombe et y versa des larmes, seul plaisir, dit-il, qu'il connut à Rome. « Beaucoup éprouvent un sentiment d'irritation en voyant la cendre du Tasse couverte et annoncée seulement par une pierre longue et large d'environ deux pieds et placée dans un coin d'une petite église. Je ne voudrais en aucune façon trouver cette cendre sous un mausolée.... On sent une consolation triste et indignée en songeant que cette pauvreté suffit à intéresser, à toucher la postérité, là où des monuments superbes que Rome renferme sont vus avec une parfaite indifférence pour la personne à laquelle ils furent élevés, et dont on ne demande pas même le nom, ou dont on le demande pour connaître non la personne mais le monument[2]. »

1. La gloire l'appelait, il arrive, il succombe :
La palme qui l'attend devant lui semble fuir,
Et son laurier tardif n'ombrage que sa tombe.
LAMARTINE, *Premières Méditations.*

2. Leopardi, *Epistolario*, t. I, p. 292 et suiv., Florence, 1856.

CHAPITRE XX.

TASSE ET DERNIERS POËTES DU SEIZIÈME SIÈCLE.

La *Jérusalem délivrée*, observations morales. — Observations littéraires. — Tansillo, Erasmo da Valvasone, Bernardino Baldi, Gabriello Chiabrera.

La *Jérusalem délivrée*, observations morales.

« Muse, toi qui ne ceins pas ton front des fragiles lauriers de l'Hélicon, mais qui dans le ciel, parmi les chœurs bienheureux, portes une couronne d'étoiles immortelles, inspire à mon cœur de célestes ardeurs, illumine mes chants et pardonne si j'attache des ornements à la vérité, si j'embellis ces pages d'autres charmes que des tiens.

« Tu sais que le monde court là où le Parnasse verse le plus de ses douceurs, et que le vrai assaisonné de vers flatteurs attire et persuade les plus rebelles. Ainsi à l'enfant malade nous présentons les bords du vase arrosés d'une douce liqueur. Trompé, il boit les sucs amers et doit à la tromperie la vie qui lui est rendue. »

Rien de plus naturel qu'un tel début d'épopée au milieu d'un peuple chrétien et moderne : rien de plus nouveau pourtant dans un siècle païen par ses habitudes littéraires et après une foule de poëmes romanesques et profanes. Pour la première fois, depuis la renaissance, la poésie ne s'annonçait pas comme un divertissement. Quelle nouveauté, en effet, qu'une œuvre où l'action principale était vraie, sérieuse, où la religion avait une grande place, où la prière des héros faisait incliner le sort des combats! Malheureusement il y a dans la *Jérusalem délivrée* plus de dévotion que de sainteté : le sacrifice de la messe y est célébré, on y invoque les saints, on s'y confesse ; mais les grands souvenirs de l'Ancien et du Nouveau Testament y sont effacés. Le poëte passe à Emmaüs et semble n'y pas

trouver les traces du divin Maître. Où est le Cédron? Où est le Golgotha? On trouve partout les souvenirs d'Homère et de Virgile, nulle part ceux de David et d'Isaïe. « Tasse a manqué de hardiesse, » dit Chateaubriand. Ajoutons qu'il a fait son épopée avec l'imagination, les saillies d'esprit et les passions du jeune homme.

Il a trop oublié que les croisés étaient des martyrs, et il a tiré des chroniques des détails de supertition auxquels il a donné une excessive importance. Le sérieux de cet ouvrage est mêlé à une large dose de fables. Les magiciens s'y rencontrent à chaque pas : la sorcellerie, les enchantements y abondent; la forêt occupée par les démons est un interminable épisode, et il est à remarquer que dans tout le merveilleux de la *Jérusalem*, il n'y a pas une seule impression vraiment terrible. Tasse voulait lutter avec Arioste et être amusant. Les sortiléges d'Armide ne sont pas les moins abusifs : à quoi sert, par exemple, de changer en poissons les chevaliers prisonniers de la magicienne, sous prétexte de faire montre de sa puissance? lorsqu'ils refusent d'apostasier, pourquoi ne confirme-t-elle pas ses menaces? pourquoi ne redeviennent-ils pas poissons? Il y a bien de la puérilité dans toute cette magie en un sujet sérieux.

Que l'épopée de Tasse soit encore trop un roman, aujourd'hui cela n'est douteux pour personne. Mais ne croyons pas qu'avec plus de sévérité, elle eût eu l'immense succès qui a été son partage : sait-on, par exemple, quels sont les épisodes qui en ont fait la popularité? Tout le monde répète que les gondoliers de Venise chantaient la *Jérusalem délivrée* : cela est vrai, mais quelles parties? la pastorale du VIIe chant, et les amours de Renaud et d'Armide. Bettinelli entendait, la nuit, les gondoles lui jeter le plus souvent le nom d'Erminie[1]. C'est encore Erminie que le peuple chante, suivant Niccolini[2]; et lorsque Goldoni

1. Bettinelli, *Opere*, t. V, p. 49.
2. Niccolini, *Sullo stato attuale della lingua*, t. III des Œuvres p. 294 (note), édit. Florence, 1852.

ramène une belle dame du haut de la lagune en ville, le gondolier lui lance malicieusement la stance qui termine le rendez-vous d'Armide avec son amant[1].

Le critique Benedetto Fioretti, — Udeno Nisieli, — un des tenants de Tasse dans la mêlée littéraire dont la *Jérusalem* fut le signal, lui a donné cet éloge d'avoir respecté la pudeur, et il est certain que, comparé à l'auteur du *Roland furieux*, la chasteté est une des vertus de Tasse. Il y a beaucoup d'amour, il y en a trop dans ce récit d'une guerre sainte; mais l'auteur prend ce sentiment au sérieux, comme tout le reste. Quoique le poëte soit célibataire, et du nombre de ceux qui pensent que les affections de mari et de père font perdre le courage[2], il entoure d'un vif éclat l'image de deux époux, Odoard et Gidippe, qui combattent toujours côte à côte et meurent ensemble. Rien de plus pur et de plus profond que l'amour de Tancrède pour Clorinde. Les beautés d'Armide sont analysées avec trop de raffinement; la description des voluptés de son île fantastique est complaisante et minutieuse jusqu'au ridicule peut-être; mais Armide se prend elle-même à son piége et son amour devient passion sérieuse. En un mot, Tasse s'élève à la pensée d'un idéal : car le but moral de la poésie consiste, non à supprimer les sentiments, mais à les ennoblir. On trouve dans son poëme le conflit du plaisir et du devoir, et c'est une des nouveautés les moins prévues de cette composition dans son siècle. D'un côté, Armide représente la liberté des penchants, les séductions de la jeunesse, la licence d'un « âge d'or qui ne reconnaissait aucun frein », suivant l'expression même du poëte[3] : c'est la morale, ou à peu près, de l'*Aminte*, et la *Jérusalem* est destinée, pour ainsi dire, à en être la contre-partie; une octave du XVII[e] chant renferme toute la leçon du poëme.

« Ce n'est pas à l'ombre et sur un doux rivage, entre les ruisseaux et les fleurs, parmi les nymphes et les sirènes,

1. Goldoni, *Memorie*, Parte prima, cap. XXXVIII.
2. *Jérusalem*, chant X, st. 39.
3. *Jérusalem*, XIV, 62, 63; XV, 63.

qu'est notre bien : c'est sur la cime du mont escarpé, malaisé à franchir, où réside la vertu. Qui fuit le chaud et le froid, qui ne s'élève pas au-dessus des voies du plaisir, n'y saurait parvenir.... »

Observations littéraires.

S'il est difficile d'analyser le *Roland furieux*, la *Jérusalem délivrée* est si populaire et si connue, qu'il est à peine nécessaire d'en indiquer l'ensemble et les parties. Les croisés, arrivés devant Jérusalem, engagent aussitôt le combat: tandis que les infidèles se défendent, l'enfer assemblé leur prépare un secours puissant dans les charmes de la belle Armide qui retiendra loin du devoir la fleur de la chevalerie chrétienne. Tasse a profité de la mention qui est faite dans les chroniques des femmes sarrasines pour mêler à la guerre sainte des aventures amoureuses et pour lutter avec Arioste sur son propre terrain. Quand les ressources de l'un et de l'autre camp s'épuisent, des renforts nouveaux relèvent les courages : Soliman, roi dépossédé de Nicée, venant se joindre aux assiégés, leur rend l'espoir ; les assiégeants voient rentrer dans leurs rangs les chevaliers détournés et retenus par Armide. Nouvelles difficultés pour les croisés : les machines de siége sont brûlées et la forêt, qui pourrait fournir les matériaux afin de les remplacer, est enchantée : de plus une armée égyptienne vient au secours de Jérusalem et de Soliman. Mais Renaud est affranchi du joug d'Armide ; il rompt le charme de la forêt, tue Soliman dans une dernière bataille et Godefroi entre dans Jérusalem avec les chrétiens. Sur ce canevas, l'auteur déploie une grande habileté de composition. Avec un art admirable « il vous transporte d'une bataille à une scène d'amour, d'une procession à un palais magique, d'un assaut à la grotte d'un solitaire, du tumulte d'une cité assiégée à la cabane d'un pasteur[1]. » Une revue des personnages remettra sous les yeux l'œuvre entière.

[1]. Chateaubriand, *Génie du christianisme*, 2e partie, liv. I, chap. II.

Godefroi était primitivement le guerrier le plus en vue de la *Jérusalem*, et lui donnait son nom. Mais à mesure que l'œuvre se développait sous sa main, le poëte sentit que le chef des chrétiens n'appelait pas à lui la plus grande part d'intérêt et que le mouvement jaillissait du concours des principaux croisés. Il changea le titre et en prit un qu mettait l'unité du sujet à la place de l'unité du héros. Ce fut là le terrain des plus longues disputes entre lui et les juges qu'il s'était bénévolement donnés, tels que Sperone Speroni. Cependant son orthodoxie, aussi rigoureuse en littérature qu'en religion, ne voulut jamais renoncer à l'unité du héros ni refuser ce titre à Godefroi. Il se trompait : ce personnage est trop parfait pour passionner le lecteur; il ressemble à un saint plus qu'à un Achille.

Les épisodes ont toujours été permis dans l'épopée : Tasse a pris les siens dans la chevalerie; Tancrède est un épisode de la *Jérusalem*. Un chevalier vraiment chrétien et vraiment amoureux était, après Arioste, un personnage assez neuf; voilà le mérite de ce caractère, et il est demeuré à ce titre comme un modèle. La chevalerie fut une croisade sans but et sans fin : Tancrède n'est pas un croisé ordinaire; il est toujours engagé en des combats singuliers et c'est par hasard qu'il prend part aux batailles rangées. Quant il a blessé à mort Clorinde qu'il aime, et qu'il a triomphé du farouche Argant, son rôle est terminé. Il manque un peu de cette puissance qu'Arioste a su donner à ses héros. On ne sent pas en lui l'exubérance de force humaine si admirablement exprimée par l'auteur du *Roland furieux*. Il partage d'ailleurs la faiblesse radicale des guerriers de Tasse, qui est l'amour langoureux. Non-seulement l'amour de Clorinde le désarme dans les combats; elle lui inspire des élégies.

Godefroi commande; Renaud exécute, il est le bras et l'épée; c'est pourquoi le premier est un chef d'empire et le second le héros de l'épopée. Voilà le véritable Achille de la croisade, bien différent de celui d'Homère qui est comparé à un chien, à un épervier, à tout ce qui réveille l'idée de la force. Renaud n'a rien d'un athlète : soit pour

l'opposer au Roger d'Arioste qui est comme lui l'aïeul de la famille d'Este, soit pour suivre son penchant à peindre la jeunesse, Tasse a fait de Renaud un adolescent.

« Vous auriez vu l'enfant Renaud, *il fanciullo Rinaldo*, doucement fier, élever son royal front au-dessus des autres, et tous avoir les yeux sur lui seul. Il devance l'âge et les espérances; la fleur de sa jeunesse est à peine éclose qu'elle porte déjà des fruits. Quand vous le voyez foudroyant dans les armes qui le couvrent, vous le prenez pour Mars; c'est l'Amour quand il découvre son visage.... »

« N'ayant pas même achevé son troisième lustre, il s'échappa seul, et courut par des routes inconnues, traversa la mer Égée, franchit les rivages de la Grèce et joignit le camp dans ces lointaines régions. Noble fuite et bien digne d'être imitée par quelqu'un de ses magnanimes descendants. Voilà trois ans qu'il fait la guerre, et un précoce duvet sort à peine de son menton[1]. »

Renaud ressemble aux anges, sa force n'est pas apparente; il faut de la foi pour croire à ses victoires. Mais s'il était moins beau, il ne soumettrait pas à son joug la plus redoutable ennemie des chrétiens. Ange déchu quelque temps, il est dégradé par sa faiblesse pour Armide. Renaud, avec son miroir dont Galilée s'est diverti dans ses *Considerazioni*[2], rappelle les courtisans romains de l'Arétin, les *Beaux* de la cour d'Élisabeth et les mignons de Henri III. Enfin, il prend sa revanche; il quitte Armide, et c'est en vain qu'elle essaye de se venger; elle est vaincue d'avance parce qu'elle aime son ennemi.

Aladin, Soliman et Argant sont les colonnes du parti infidèle. Le premier, plus politique et plus rusé, a pour unique objet de conserver son royaume de Palestine; le second, roi détrôné, n'est inspiré que de la pensée de la vengeance; le troisième, n'attend rien, n'espère rien que les combats et le plaisir du meurtre. Aventurier circassien, il n'est ni chrétien, ni musulman, et ne croit qu'en son

1. *Jérusalem*, chant I, st. 58 et 60.
2. *Considerazioni al Tasso* di Galileo Galilei, Venezia, 1793.

épée. Ce caractère a une sorte de grandeur sauvage qui frappe l'imagination, et Argant est l'un des types que la *Jérusalem* a mis en circulation. Aucun des musulmans de Tasse n'inspire de sympathie. Il a voulu suivre la tradition populaire et a fait les Sarrasins odieux. Il a conçu de même son démon ou Pluton, qui est aussi laid que le Lucifer de Dante. On sait que Milton n'a pas voulu s'en tenir à ce diable-épouvantail. Il est vrai qu'il prend Satan à un moment où celui-ci est moins éloigné de sa chute. Depuis Adam jusqu'à la croisade, le démon a eu le temps d'enlaidir. Plus tard, un grand poëte le représente déplaisant, vicieux, retors sans être terrible, un peu ridicule même sous le nom de Méphistophélès. On peut dire que les longues années de son séjour parmi les mortels l'ont fait tomber dans une sorte de mépris. C'est toujours l'esprit du mal, trop séduisant à l'origine de la famille humaine, effrayant et redouté au moyen âge, objet de dégoût dans notre siècle, qui le hait sans le craindre, se croyant à tort ou à raison plus sûr de lui-même.

Trois femmes, trois Sarrasines, occupent une large place dans la *Jérusalem*, Clorinde, Erminie et Armide, prédestinées au christianisme, la première par sa naissance, les deux autres par leur amour. Tasse est comme amoureux de ses héroïnes ; il ne peut les sacrifier et il a été touché lui-même de la baguette de son Armide.

Par une combinaison intéressante autant qu'elle est romanesque, Clorinde, la vierge guerrière, est née de parents chrétiens et élevée dans la religion de Mahomet. Elle demande le baptême à Tancrède au moment où, ne la reconnaissant pas, il l'a frappée d'un coup mortel.

« A peu de distance, du sein de la montagne, s'échappait en murmurant un petit ruisseau. Il y courut, remplit son casque dans la source et revint tristement accomplir le grand et pieux devoir. Il sentit trembler sa main, tandis qu'il déliait et découvrait son visage inaperçu jusque-là. Il la vit, la reconnut et resta sans voix ni mouvement. Hélas ! quelle vue et quelle reconnaissance ! »

« S'il n'en mourut pas, c'est qu'il ramassa en ce moment

toutes ses forces et leur fit faire la garde autour de son cœur. Étouffant sa douleur, il se hâte de donner la vie avec l'eau sainte à celle que son fer a tuée. Tandis qu'il articule avec peine les paroles consacrées, Clorinde joyeuse parut transfigurée; elle sourit, et, comme heureuse de mourir, elle semblait dire : « Le ciel s'ouvre, je m'en vais en paix. »

« Une admirable pâleur est répandue sur son blanc visage, comme des violettes qui sont unies aux lis. Elle fixe les yeux au ciel, tandis que le ciel et le soleil paraissent la contempler avec pitié. Élevant sa main nue et froide vers le chevalier, au lieu de paroles, elle la lui offre en gage de paix. Dans cette attitude, la belle jeune fille passa : elle semblait sommeiller. »

Cette vierge fière et pure qui pour la première et dernière fois tend la main à son amant, quand elle ne peut plus parler, quand elle va mourir, est une héroïne admirable de pudeur, de cet ornement de l'amour dont Tasse eut seul le secret au seizième siècle. Malgré l'invraisemblance de ces vierges amazones courant parmi des peuples qui enferment les femmes, Clorinde reste une des plus charmantes créations de la poésie moderne.

Erminie ne sert à rien dans le poëme si ce n'est à découvrir une trahison contre Godefroi et à soigner les blessures de Tancrède sur le point de mourir au bout de son sang. Cependant il n'y a pas de création plus populaire dans la *Jérusalem*. Elle repose des images de la guerre et des agitations de la passion; elle aime en secret Tancrède qui l'a faite prisonnière et affranchie d'une captivité qu'elle regrette. Sortie en cachette de Jérusalem pour se glisser au milieu des tentes latines, elle prend la fuite devant la première sentinelle qu'elle rencontre. Seule elle a cette timidité, cette faiblesse féminine, qui n'est pas une vertu, mais une grâce. Par un effet merveilleux du talent, l'intérêt du lecteur s'égare volontiers à sa suite; cet épisode inutile est une très-aimable pastorale.

Non moins idéale est Armide, magicienne, suppôt de l'enfer, et cependant amoureuse et à la fin convertie : mais elle est mêlée à toute l'action de la *Jérusalem délivrée*. Men-

songes, artifices de la coquetterie, serments, elle emploie tous les moyens pour dérober à Godefroi l'élite de ses chevaliers; et lorsque ceux-ci lui échappent, elle promet de reporter toute sa méchanceté sur celui qui les a délivrés. Ici le génie de Tasse s'est surpassé. La belle sorcière, en voyant Renaud qui tombe en son pouvoir tout endormi, passe de la haine à un sentiment contraire : violente, ces brusques transitions sont conformes à sa nature; impérieuse, elle a trouvé son maître; sensuelle, elle est émue en écoutant la respiration du jeune homme, en voyant le sourire errant sur son visage. Cet amour imprévu et dramatique devient surtout intéressant quand Renaud quitte Armide. Cette femme qui s'aimait elle-même et n'aimait hors de soi que l'effet produit par sa beauté, s'humilie devant l'homme qui l'a vaincue et qui la dédaigne; elle demande quel est son crime.

« Coupable artifice, en effet, trahison singulière, que de se livrer à un homme, de le faire maître et tyran de sa personne, de lui accorder en présent, à lui, le dernier venu, un cœur que tant d'autres demandaient depuis longtemps comme un prix mérité ! »

« Permets-moi seulement de te suivre, médiocre faveur, même entre ennemis. Le voleur emporte sa proie, le vainqueur son prisonnier : que l'armée me voie au milieu du reste de ton butin; qu'elle ajoute à tes gloires celle de jouer à ton tour la femme qui t'avait joué, et de me faire montrer au doigt comme une esclave méprisée. »

« Oui, esclave méprisée! pour qui conserverais-je cette chevelure que tu dédaignes maintenant? Je la couperai; il faut qu'un vêtement servile réponde à mon titre d'esclave. Je te suivrai dans le feu de la bataille et dans la mêlée bouillonnante; j'ai assez de cœur, assez de force pour conduire tes chevaux et porter ta lance. »

Que peut faire Renaud, sinon imiter Jason, Thésée, Enée, lesquels de même ont sacrifié à leur devoir la femme qui les aimait, sinon lui donner des conseils aussi sages que froids? Mais Armide, plus heureuse que Médée, qu'Ariane, que Didon, qui pourtant avaient fait plus qu'elle, retrouve

son chevalier à la fin. C'était l'usage de marier le héros du poëme, et Renaud n'ayant pas de Lavinie, épouse Armide. Virgile n'en eût jamais fait autant pour Didon : il aurait cru manquer à la sainteté de l'épouse et à la dignité de la matrone.

Tous ces personnages, hommes et femmes, appartiennent à un monde idéal, qui voudrait le nier? Pour ne pas parler des musulmans, qui n'ont aucune couleur religieuse ou orientale, les héros ne ressemblent ni aux contemporains de l'auteur, ni à ceux de la croisade ; les héroïnes n'ont jamais pu vivre telles que nous les voyons ; nous savons que le poëte avait reçu de son siècle le germe de ses pensées : il ne lui a pas emprunté une seule de ses figures. Il n'est pas surprenant qu'on ait reproché à Tasse de manquer du sentiment de la réalité[1]. Cependant l'événement a donné tort à cette critique : ses créations lui ont survécu, parce qu'il a tiré de son cœur les sentiments qu'il a prêtés à des êtres enfantés par son imagination. Après tout, il ne faut pas oublier qu'il se proposait d'écrire un poëme chevaleresque non moins qu'une épopée régulière, et c'est à Arioste, non à Dante ni à Milton, qu'il convient de le comparer.

Aussi bien est-ce là le parallèle qui a fait les frais de toutes les disputes sur la *Jérusalem* en Italie? A ce Lombard à demi Napolitain qui avait fait la faute d'offenser les Florentins, la Crusca irritée opposa cet autre Lombard dont jusque-là elle n'avait pas songé à exalter la gloire. Lequel était le plus riche, le plus noble, le plus fidèle aux règles ou le plus vraiment poëte? Nul n'a mieux résumé une comparaison qui après un siècle et demi était toujours à la mode, que le poëte Métastase. Il marque judicieusement deux époques dans le goût italien, celle du mélange qui a d'abord prévalu, celle de la régularité qui a succédé : il parle aussi d'une solution adoptée de son temps, quoiqu'elle soit peu rationnelle, et qui consiste à reconnaître entre les deux ouvrages, la *Jérusalem délivrée* comme le meilleur

1. Tommaseo, *Ispirazione ed arte*, p. 69, édit. Florence, 1858.

poëme, entre les deux hommes Arioste comme le poëte le plus grand[1].

Si le meilleur poëme est le mieux ordonné, le plus semblable aux épopées grecques et latines, Métastase a raison; si c'est celui où le goût est le plus sûr, l'expression la plus naturelle, la verve la plus franche, on peut hésiter à suivre son opinion. Le génie de Tasse, excellent dans l'art de combiner les situations, apporte dans le récit un style dramatique au plus haut degré ; poëte lyrique de premier ordre, il oublie souvent la narration pour se livrer aux transports du sentiment, et alors son langage est admirablement oratoire; il abonde aussi dans les sentences et il a des vers qui sont devenus proverbes[2]; il se plaît dans le discours. Mais l'écrivain ne sait pas s'arrêter : on sent que ce poëte épique a été formé à l'école de Pétrarque et de Casa; il se trahit et se montre en des exclamations perpétuelles. Plus noble qu'Arioste, il a une tendance à l'enflure; son expression précise et forte est souvent trop étudiée. De là l'observation de Boileau sur l'*or de Virgile*, sur le *clinquant du Tasse*. La critique est injuste à force de dureté; tandis qu'elle place Malherbe et Racan du côté de Virgile, elle semble mettre ensemble Théophile et Tasse[3]; mais elle contient une portion de vérité. « Un homme comme Boileau, dit Joseph de Maistre, précisément à propos de ce vers, peut bien avoir tort, mais jamais tout à fait tort[4]. » Tasse, par l'excès d'esprit, par l'abus du genre fleuri, est sur le chemin de Marini, de ce jeune homme qu'il connut à Naples, secrétaire chez le duc de Conca, et qui devait gâ-

1. On trouvera cette comparaison traduite dans les *Mélanges* de Suard, t. V.

2. Tels sont ces deux vers du deuxième chant, st. 23 :

. . . . . . Esser a me conviene,
Se fui all'onor, sola alle pene.

3. Tous les jours à la cour un sot de qualité
Peut juger de travers avec impunité,
A Malherbe, à Racan préférer Théophile,
Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile.

4. A Mlle Adèle de Maistre, *Lettres et opuscules inédits*, t. I, p. 52 et suivantes.

ter le goût et affoller les imaginations dans la génération suivante.

Tansillo, Valvasone, Baldi, Chiabrera.

Tasse admirait beaucoup deux poëtes d'une génération antérieure à la sienne, Tansillo, son compatriote, et Valvasone, de noble extraction comme lui : il dut connaître, à Rome, Baldi et Chiabrera.

Tansillo, né à Venouse, comme Horace, fit un premier poëme plus licencieux que spirituel, et un dernier pour faire effacer son nom de l'*Index* où il avait été porté en punition. Cette expiation en vers, moins bonne encore que le péché pour lequel elle avait été commise, avait pour titre : les *Larmes de Saint-Pierre*, que notre Malherbe a eu le tort d'imiter trop fidèlement. Entre l'une et l'autre de ces deux compositions, il faut placer deux ouvrages de plus : *il Podere* ou le Domaine, sorte de géorgiques napolitaines, où Tansillo suit fidèlement les préceptes de Caton l'Ancien, et la *Balia* ou la Nourrice, qui a le mérite d'avoir, avant Rousseau, conseillé aux mères de nourrir leurs enfants.

Erasmo da Valvasone, seigneur châtelain du Frioul, est l'auteur d'un poëme didactique sur un sujet qu'il aimait et connaissait bien, la *Chasse*. Tasse, qui a consacré de belles octaves aux chiens et aux chevaux dans la description de la sécheresse, devait goûter celles du noble poëte frioulan sur ces animaux, complément nécessaire d'un train de vie seigneuriale. On pense que Milton connut l'autre poëme de Valvasone, la *Chute des Anges*, qui a quelques rapports avec certaines parties du *Paradis perdu*, en particulier l'emploi du canon dans les combats des anges avec les démons.

Il y eut peu d'hommes plus savants que Bernardino Baldi, auteur d'un poëme didactique et d'églogues. Un autre Bernardino, du nom de Rota, dans ce même siècle, avait fait des idylles tirées de la vie des pêcheurs ; mais il eut moins de réputation que Baldi. Il n'avait pas, comme lui, écrit un grand poëme; il n'était pas mathématicien,

architecte, archéologue, jurisconsulte, et en outre pourvu d'une abbaye : il ne possédait pas quatorze langues. Baldi fut sans doute admiré parce qu'il était une encyclopédie vivante. Le miel de poésie demande plus de choix et de loisir : le poëme didactique de Baldi est la *Nautica*, la Navigation, où l'auteur mit une science que l'on cherche ailleurs aujourd'hui ; entre ses idylles, on cite la *Mère de Famille*, petite églogue fort sage d'économie domestique, et *Celeo*, qui est la description ingénieuse de la confection de la *polenta*, mets rustique et national répandu dans toute la péninsule et même un peu au dehors. On admire, en ce morceau, les périphrases pour indiquer la meule, le tamis, le chaudron. Il faut peut-être aimer la *polenta* pour goûter beaucoup les vers prodigués sur un tel sujet. Tel est l'homme que le seizième siècle à son déclin, et quand il avait Tasse, saluait du nom de poëte. Guarini se félicitait de l'avoir pour juge de son *Pastor fido*. Il connut l'auteur de la *Jérusalem* et l'introduisit dans un dialogue de sa façon sur le vers italien[1].

Bien que Gabriello Chiabrera ne soit mort qu'en 1637, toutes ses poésies lyriques, es seules par lesquelles il soit tenu pour un maître, sont du seizième siècle et du vivant de Tasse. Il vécut d'ailleurs quatre-vingt-six ans. C'est un Ronsard italien. Il ne l'est pas moins pour les honneurs dont il fut entouré que pour ses entreprises. On peut lire avec intérêt les dix pages d'autobiographie qu'il a écrites en parlant de lui-même à la troisième personne, comme César. Ainsi que ses *Sermoni* ou épîtres morales, elles respirent l'honnête homme, attaché à sa patrie, à son foyer ; elles montrent plus naïvement encore l'amour-propre du vieux poëte qui, à l'âge de quatre-vingts ans, compte les faveurs princières dont il a été l'objet, les chaînes d'or dont il a été décoré, les pontifes qui lui ont permis de s'asseoir, les princes qui lui ont donné le droit de se couvrir en leur présence, ceux qui ont mis à sa disposition un carrosse à quatre chevaux. Chiabrera était un gentilhomme de Savone, un patricien de la

1. Serassi, *Vita di Tasso*, t. I, p. 248· édit. de Florence, 1858.

république de Gênes; mais sa réputation ajoutait beaucoup aux droits de sa noblesse aux yeux des princes italiens, et ceux-ci attachaient un grand prix à tout ce qui pouvait embellir et entourer d'éclat leur petite puissance absolue. Chiabrera passa, comme le poëte de Vendôme, pour un nouveau Pindare, et tout ensemble pour un nouvel Anacréon. Soit que l'imitation ou que le mouvement naturel de la Renaissance et la correspondance active entre la France et l'Italie aient amené ce résultat, l'Italien tendit à la gloire avec la même ambition et par les mêmes sentiers que le Français son contemporain. Comme lui il écrivit des odes pindariques avec strophes, antistrophes et épodes; il fit des poésies anacréontiques, il inventa des mots composés tels que *oricrinita*, « aux cheveux d'or », et *riccaddobbata*, » richement parée »; il ne recula point devant les inversions hors d'usage. Ils étaient novateurs tous les deux: Chiabrera disait qu'il suivait son concitoyen Christophe Colomb, et « qu'il voulait trouver un monde nouveau ou se noyer. »

Il ne découvrit pas un nouveau monde et ne fut point noyé. Seulement il créa une école de poésie lyrique, au moins dans la forme. Poussant au delà de Casa et de Tasse, il donna aux Italiens une versification sonore et un tour pompeux qu'ils ne connaissaient pas. A partir de Chiabrera, la noblesse surannée de la canzone commença de céder la place à l'ode un peu emphatique, mais plus dégagée, imitée de Pindare ou d'Horace. C'est ce que Cesarotti appelle la *franchezza pindarica del Chiabrera*. Mais cette franchise ne peut exister qu'à deux conditions : que l'auteur n'affecte pas de suivre un modèle, et que la strophe jaillisse avec la pensée. Chiabrera pindarise de propos délibéré, et le moule de la phrase poétique fait à peu près toute son originalité. On en pourrait dire autant de Ronsard. Celui-ci perdit davantage dans le siècle suivant. Entre eux il y eut surtout cette différence que l'un succédant aux plus grands poëtes de sa nation ne put « trébucher de si haut », tandis que l'autre précéda ceux de la sienne et qu'ils le firent oublier. Leur ressemblance la plus frappante, c'est que tous les deux réussirent mieux sur les traces d'Anacréon que de

Pindare. Il y a telle *canzonetta* de Chiabrera qui rappelle, avec un peu plus de raffinement pourtant, les plus jolies pièces de Ronsard.

CHAPITRE XXI.

CONTEURS ET AUTEURS DRAMATIQUES.

Les Nouvelles. — La tragédie. — La pastorale dramatique. — La comédie.

Les Nouvelles.

Il arrive toujours un temps où les tragédies, les comédies, les narrations fictives, les trois ou quatre genres littéraires que l'on désigne sous le nom collectif d'œuvres d'imagination, s'unissent étroitement et peuvent être mêlées dans la même étude. Ils se prêtent alors un mutuel appui, et vivent d'emprunts réciproques. La nouvelle, jusque-là toute florentine avait constitué une branche de la littérature : désormais elle n'était plus assez riche ni assez importante pour avoir un domaine à part ; elle préparait des matériaux pour le drame et puisait à son tour dans les œuvres dramatiques. Elle changeait aussi de nature et devenait tour à tour comique, tragique, romanesque, populaire, historique. Non-seulement elle s'adressait au même public que le théâtre, aux jeunes gens et aux femmes, mais elle partageait les mêmes destinées ; à Milan, à Vicence, à Venise, à Mantoue, à Florence, partout où le théâtre existait, il y avait des conteurs. A Rome et à Naples, il n'y avait ni auteurs dramatiques ni faiseurs de nouvelles. On eût dit que l'Église et les vice-rois espagnols les proscrivaient également. D'ailleurs le séjour des papes n'était plus la ville des Casa, des Bibbiena, des Bembo, mais celle des Bellarmin et des Baronius.

Florence avait largement payé son tribut à la curiosité

des amateurs de contes ; le seul *novelliero* qu'elle ait produit à cette époque est Grazzini connu sous son nom académique de *Lasca*[1]. Boccace et Firenzuola ses devanciers, avaient adopté des villas pour mise en scène : Grazzini a fait un décaméron d'hiver. La joyeuse compagnie qu'il réunit, après avoir fait ses prouesses en combattant avec des boules de neige où les dames remportent la victoire sur les cavaliers, se groupent autour du foyer pour conter des histoires. Aux plaisirs de l'esprit succèdent ceux de la table : de là le titre de *Cene*, — soupers, — donné au recueil. L'auteur ne se distingue ni par l'invention ni par la décence : s'il a quelque nouveauté, c'est grâce à l'observation, à l'amour du détail, aux peintures familières. Comme les conteurs de sa génération il multiplie les péripéties douloureuses, sans cesser pourtant d'y mêler une certaine ironie florentine : son humeur bizarre ne lui permet pas d'être pathétique. Cette tendance à la moquerie dans les sujets sérieux est trop constante dans les écrivains de ce pays pour n'être pas relevée, au moment où la littérature italienne classique penche vers son déclin. On dirait que l'esprit toscan formé par Boccace, Burchiello, Pulci, Laurent de Médicis, Berni, Machiavel, est mal à l'aise dans la pitié. Sans doute, le caractère populaire de cette école est pour quelque chose dans son goût pour les plaisanteries presque inhumaines. Grazzini était droguiste et travaillait dans ses moments perdus ; Gelli etait chaussetier, Davanzati changeur, Cecchi notaire : entre tous, Grazzini était le moins instruit ; mais il n'était pas nécessaire de savoir le latin pour posséder la pureté du dialecte et une élégance relative.

Les conteurs de l'école lombarde pèchent par la diction, mais se font lire grâce à la fertilité de leur imaginative. Quelques-uns sont un peu lourds, comme Parabosco qui a mêlé beaucoup de dissertations à ses récits ; il emprunte

1. *Lasca*, dard, petit poisson : il avait choisi ce sobriquet dans l'Académie de *Humides*, et il eut le privilége de le garder quand il se trouva dans les « enfarinés » de la Crusca : il disait plaisamment que les dards ne peuvent se passer de farine pour être admis dans la poêle à frire.

souvent aux autres, mais en améliorant leurs combinaisons, et il a quelquefois montré le chemin à nos comiques pour filer leurs intrigues. Quelques autres affectionnent les récits romanesques ou les contes de garnison, comme Ascanio de' Mori, homme de guerre et courtisan, qui fait preuve toujours de facilité, souvent d'esprit, jamais de correction dans son style. D'autres encore obéissent au besoin général de réforme, comme Erizzo, le publiciste, qui ne dédaigne pas de raconter des nouvelles ou plutôt des « événements » *avvenimenti* vrais ou fabuleux : c'est une sorte de morale en action moins toute espèce de popularité.

Le meilleur *nouvellier* lombard, le seul populaire, est Mathieu Bandello, né à Castelnovo dans le pays de Tortone, dominicain, évêque d'Agen en 1550. Aucun de ces conteurs n'a fourni plus de sujets au théâtre moderne : peut-être est-ce chez lui que Shakespeare, et avant lui Luigi Groto, ont pris l'histoire de Roméo et Juliette, déjà traitée par Luigi Da Porto. Son récit est plus développé, non pas toujours avec bonheur : la situation et les paroles de l'héroïne au moment où elle va boire le narcotique, prouvent son talent dramatique. Il est moins heureux quand il attribue au héros un amour qui a précédé sa passion pour Juliette ; il ne l'est pas du tout dans les discours de celle-ci et surtout dans les paroles de l'amant, quand la fille des Capulets s'éveille dans sa tombe. Les intrigues de Marguerite et de Blanche de Bourgogne avec Gaultier et Philippe d'Aulnay ont été racontées par Bandello avant de l'être par Brantôme et par les dramaturges de nos jours. Des anecdotes plus ou moins historiques, des narrations d'un intérêt local, de véritables drames, des scènes familières et parfois burlesques, tels sont les récits variés de cet écrivain dont le mérite est la rapidité, la clarté, la concision. Il n'y joint pas, malheureusement, celui de la pudeur. Le prélat suit trop en ceci l'exemple de son maître, Boccace, dont il sait pourtant s'écarter dans un grand nombre de ses inventions. Il avait soixante-quatorze ans quand il publia son premier recueil (1554) : son évêché était pour lui une source de revenus plutôt que d'occupations ; il trouvait une excuse dans le

recueil des *Contes* de la reine de Navarre, moins honnête encore que le sien, et la sévérité pontificale qui commençait à s'exercer de l'autre côté des Alpes, ne l'atteignait pas. En réalité son livre est en retard d'une génération : il n'excite ni au vice ni à la vertu ; on y trouve une morale facile, une tolérance d'homme du monde, peu de satire, mais pardessus tout les souvenirs d'un religieux qui a couru le monde et la peinture trop ingénue des réalités sociales. Par les narrations sanglantes, par les incidents romanesques ou dramatiques, par la multiplicité des surprises il appartient bien à son temps.

Le véritable conteur de cette époque de réaction morale et religieuse est ce Giraldi de Ferrare qui, pour se distinguer de plusieurs écrivains et savants nommés comme lui, ajoute à son nom le sobriquet académique de Cinthio. Inférieur à Bandello pour le talent, sinon pour les bonnes mœurs, il semble avoir eu l'ambition d'être un Boccace vertueux. Le titre d'*Ecatommiti* imposé à son recueil est la traduction grecque de celui de *Cent nouvelles* qui est souvent donné au *Décaméron* ; il avait même été question de l'intituler *Andropédie* ou Éducation des hommes. On devine que les bonnes intentions de Giraldi se compliquent de ce qui est le moins propre à les recommander, la pédanterie. Au reste, le sac de Rome offre à l'ouvrage un point de départ non moins approprié qu'intéressant : ce sont des réfugiés échappés au désastre qui charment par des récits les loisirs de leur traversée ; au sortir d'une telle expiation, ils ne peuvent être remplis que de sentiments de pénitence. Aussi leurs nouvelles sont-elles fort édifiantes, à l'exception de quelques-unes qui sont dues à la puissance d'une mauvaise habitude. L'intérêt que ses devanciers puisaient dans la peinture des mœurs du siècle, Giraldi s'efforce de le trouver dans la complication de l'intrigue, dans les nœuds dramatiques difficiles à délier[1]. Les poisons, les poudres et eaux soporifiques, les gens endormis qu'on ensevelit, les morts qui se réveillent, voilà les éléments qui abondent dans les *Ecatommiti*.

1. *Legate difficoltà che parino impossibili ad essere slegate.*

Les meurtres n'y sont pas ménagés : à Giraldi, Shakespeare doit le sujet d'*Othello*. L'auteur s'emprunte à lui-même et, suivant une pratique répandue de nos jours, il a fait des tragédies avec ses nouvelles : c'est ainsi qu'il a tiré deux compositions de son sujet d'*Orbecche* et de celui d'*Arrenopia*. Giraldi, Ferrarais comme Arioste, n'a rien de son heureuse facilité. Son italien pénible et travaillé accuse beaucoup moins le poëte que le professeur qui a enseigné tour à tour la médecine et la littérature.

La tragédie.

On cherche des explications de la prompte déchéance de la tragédie italienne : une seule suffit. Imitée des Grecs avec plus d'érudition que de véritable intelligence, elle cessa bientôt d'exciter la curiosité du public à demi lettré qui se presse dans les salles de spectacle. Elle devint bientôt ce qu'elle est dans Sénèque, un genre destiné à la lecture, une tragédie de cabinet. Rien ne manque à la *Canace* de Sperone Speroni ni au *Torrismondo* de Tasse pour faire admirer l'esprit ou la poésie de l'auteur, dans les monologues, dans les narrations, dans les chœurs : tout leur manque pour toucher le cœur et entretenir l'intérêt. La *Canace*, en particulier, est rebelle à toute représentation, au moins chez les modernes, car le sujet fut mis au théâtre par les anciens. Sperone, d'ailleurs, n'évite aucun des écueils de cette fable, bâtie sur l'amour incestueux de Canace et de Macare son frère. Il fallait même que les académiciens qui firent le grand succès de la pièce à la lecture, fussent bien grecs ou bien romains pour supporter cette situation. Par une sorte de contradiction, l'auteur qui croit être antique par le fond, ne l'est guère par la forme : il emploie dans le dialogue des vers de sept et même de cinq syllabes, ce qui en fait une tragédie lyrique, presque un livret d'opéra. Il est certain que cette versification a servi de modèle à Tasse et à Guarini dans leurs pastorales dramatiques.

Les théâtres de Parme et de Vicence servirent à représenter des œuvres traduites ou imitées des Grecs, quelquefois

même reconstituées d'après les souvenirs et les témoignages des anciens. Telle est la *Mérope* du comte Pomponio Torelli jouée à Parme avec éclat comme toutes les tragédies mises en scène à cette époque. Tous les poëtes qui ont succédé à Torelli ont doublé en quelque sorte l'action, et après que le fils du roi Cresphonte a été en danger d'être tué par sa mère qui le méconnaît, il est exposé aux soupçons et à la haine de l'usurpateur Polyphonte. Torelli a conservé la simplicité fondamentale de la *Mérope* ancienne, de celle qui finit, pour ainsi dire, à la reconnaissance du fils par la mère, et dont l'analyse est connue grâce à Hygin[1].

Les tragédies de Giraldi Cinthio sont, comme ses nouvelles, les échantillons caractéristiques du goût contemporain. Sans être entourées du même appareil que la précédente, puisqu'elles étaient jouées dans des maisons particulières et même chez lui, elles paraissent avoir eu un succès plus réel, une influence plus sérieuse.

Le succès est constaté par l'auteur, qui rappelle que son *Orbecche* faisait couler les larmes, éclater les sanglots, évanouir les femmes[2]. Les atrocités abondent dans cette pièce. Un roi de Perse met à mort son épouse et son fils, coupables d'un amour incestueux ; Orbecche, sa fille, qui les a perdus par la franchise ingénue de son témoignage, est mariée en secret au jeune Arménien Oronte, et en a deux enfants. Le père, découvrant ce second mystère dans sa famille, feint de pardonner, attire son gendre dans un piége, lui fait couper les mains, ordonne de massacrer les enfants sous ses yeux, et le fait égorger lui-même. Non content de cette exécution, il fait placer dans un vase, sous un voile, la tête d'Oronte et les deux petits corps, et offre ce cadeau à l'infortunée Orbecche, qui arrache un poignard enfoncé dans l'un des cadavres, en frappe son père avec rage et se

1. Hygin, grammairien et bibliothécaire du temps d'Auguste, ou plutôt, son abréviateur, a laissé un recueil de fables mythologiques qui sont le plus souvent des arguments de tragédies grecques. — On peut voir l'analyse de la *Mérope* de Torelli dans le *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin, t. I, p. 291 et suiv.

2. Giraldi, *Discorsi*, p. 210 et 240, Venise, 1554.

donne à elle-même la mort. Giraldi, scrupuleusement fidèle aux préceptes d'Aristote, accumule tous ces crimes dans l'espace d'un jour. Telles étaient les inventions qui réussissaient à éveiller la curiosité.

L'influence de Giraldi est prouvée par les drames de pure invention qui vinrent à la suite; car l'histoire ne fournissait pas aisément d'exemples de pareilles boucheries. La tragédie horrible était trouvée, née de la double imitation de Sénèque et de la nouvelle. Pour donner la vie à ce genre inconnu des anciens, il fallait le goût de Shakespeare, seul capable de le purifier, et sa merveilleuse habileté à peindre la nature de l'homme.

La pastorale dramatique.

Le génie italien semblait perdre ses efforts à la recherche du drame national; le succès contesté de la tragédie classique prouvait qu'il ne saurait de longtemps faire parler les rois. Des essais pour faire parler les héros de condition privée demeurèrent parfaitement obscurs[1]. De son côté, la comédie vivait parmi les bourgeois et ne traitait que des sujets plaisants; il était naturel qu'on essayât des sujets sérieux en donnant la parole à des êtres d'une nature idéale. Telle est peut-être l'origine de la pastorale dramatique en Italie. Elle naissait d'ailleurs, à certains égards, du drame satirique des Grecs, que les poëtes cherchaient à renouveler. La grande popularité de l'*Arcadie* de Sannazar devait aussi provoquer la tentative d'une pastorale exposée sur la scène, et, s'il est vrai que le drame est plus ou moins l'image du monde où il se produit, l'églogue, avec ses habitudes allégoriques, était un cadre complaisant pour représenter les cours italiennes du seizième siècle.

L'auteur de la *Jérusalem* n'avait que vingt-neuf ans quand il créa ce genre nouveau, très-moderne et très-italien. Deux mois lui suffirent pour écrire ce chef-d'œuvre ; il en avait les éléments sous la main. Il s'y mettait lui-

1. Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, p. 79, Milan, 1801.

même avec son imagination passionnée, peut-être avec son amour chimérique pour une princesse; il y mettait Ferrare avec les délices de cette ville alors la plus brillante de la péninsule, avec ses amis et ses rivaux, avec le duc lui-même, peut-être avec cette Léonore qu'il osait aimer. Bien qu'il se montre, sous le nom de l'indifférent, de l'épicurien Tirsi, — Tircis, — on a bien de la peine à croire qu'il ne se cache pas sous le personnage d'Aminta, — Amyntas, — si aimant, si respectueux; on croit deviner que Silvia, si fière, si attachée au culte de Diane, est la sœur du prince. La grande cité près du fleuve où l'on voit des déesses célestes, des nymphes élégantes et belles, de nouveaux Linus et de nouveaux Orphées, c'est Ferrare. La petite île où Silvie se pare de fleurs et se mire dans les ondes, au deuxième acte, c'est Belvédère, une des résidences des Alphonse, déjà célébrée par Arioste, qui la préfère aux jardins d'Alcinoüs, de Tibère et de Circé[1]. Le sage Elpino désigne clairement le secrétaire Pigna. Ce Batto, un maître d'amour, n'est autre que Battista Guarini. L'envieux Mopse n'a dérobé à personne son véritable nom, celui de Sperone, qui, par ses critiques, valut tant d'ennuis au poëte. Ferrare y est tout entière, idéalisée, comme le séjour de la poésie, des grâces et de l'amour. Rien de plus souriant, de plus enchanteur que ce drame où chaque détail rappelle une réalité, où tout s'éloigne pourtant du monde réel. Rien aussi de plus amollissant que cet hymne pastoral à l'amour. Dans le premier chœur, qui est célèbre et qui chante l'âge d'or, maudissant l'idole de l'Honneur, ennemi de la félicité humaine, il est impossible de trouver autre chose qu'un épicuréisme ingénu, à moins d'y voir la révolte d'une passion de jeune homme et de poëte contre le préjugé social qui le place à une distance infinie de celle dont il rêve l'amour.

Déjà, dans la *Jérusalem*, il y a beaucoup d'amour; il n'y a pas autre chose dans l'*Aminta*. L'une est l'épopée, l'autre est le drame d'un pays dont la poésie s'est formée trop

1. *Roland furieux*, ch. XLIII, st. 56 et suiv.

exclusivement à l'école de Pétrarque. Aussi ne faut-il pas croire avec Parini que la pastorale de Tasse soit modelée sur le style d'Anacréon, de Théocrite et de Moschus. Les bergers de Tasse sont élégants, spirituels; ils poussent la noblesse jusqu'au ton héroïque. Ils sont juste assez champêtres pour que les dames et les cavaliers qui les admiraient aient pu rêver un instant de se mêler parmi eux. Ce qui les recommandait aux sociétés raffinées de ce temps, c'est la peinture de l'amour ingénu[1]. Les champs, les forêts, les bergeries, paraissaient la mise en scène nécessaire à l'amour se développant en liberté. M. Jourdain n'aurait pas demandé, au seizième siècle : « Pourquoi toujours des bergers ?»

Amyntas aime Silvie, jeune chasseresse, inflexible autant que Diane : cet amour est secondé par deux personnages experts en intrigues amoureuses; de là deux caractères naïfs sur lesquels porte l'intérêt, et deux autres plus rusés qui nouent les fils de l'intrigue. Amyntas sauve Silvie des entreprises d'un satyre, sans fléchir la nymphe cruelle. Mais, lorsque, à la fausse nouvelle de sa mort, il se jette dans un précipice, Silvie revient à lui et sa pitié se change en amour. C'est ainsi que Sophronie, la Silvie de la *Jérusalem*, passe promptement de la haine à la tendresse. Le succès de l'*Aminta* fut tel, qu'un siècle après on comptait en Italie près de deux cents pastorales dramatiques, aujourd'hui oubliées.

Entre tous ces imitateurs, le plus célèbre fut Battista Guarini, qui entreprit de surpasser l'auteur de l'*Aminta*, et commença par suivre ses traces. Une Amaryllis, aimant un berger de naissance obscure qui se trouve ensuite descendu d'un illustre sang, et un Mirtil qui prouve son amour pour sa bergère en se dévouant à la mort pour elle, voilà le sujet en apparence fort simple du *Pastor fido*, — Berger fidèle; — mais l'écrivain l'a singulièrement compliqué d'épisodes et de personnages nombreux. Il est aisé de voir qu'il a voulu enchérir sur son modèle : au lieu d'une idylle

1. Voy. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. III.

gracieuse et touchante, il a fait une tragédie pastorale. Une rivale désespère d'ôter un amant à sa rivale et use d'artifices pour la couvrir de honte : elle excite la jalousie dans celle qu'elle veut perdre comme dans celui qu'elle veut gagner, et elle les fait surprendre tous deux dans un rendez-vous où ils ne croyaient pas se rencontrer. La victime de cette trahison est condamnée à mort pour un amour que l'on croit coupable; heureusement un oracle justifie son innocence et amène le dénoûment. Otez aux personnages la qualité de bergers, c'est toute une tragédie. Elle a été rangée de nos jours parmi les œuvres qui s'éloignent de l'école classique. Gioberti place l'auteur entre Calderon et Shakespeare[1]. Guillaume Schlegel n'a pas craint de dire que Guarini a su mieux que tout autre réunir les qualités distinctives des anciens et des modernes; des anciens, parce que la fatalité est l'âme de son drame; des modernes, parce que le *Pastor fido* est animé de l'esprit romantique et rempli d'un amour enthousiaste[2]. C'est attacher une importance démesurée aux oracles dont Guarini abuse pour dénouer sa pièce, et à l'amour du berger Mirtil qui n'a rien de plus passionné que le berger Amyntas et beaucoup d'autres bergers ou héros modernes que le critique allemand relègue dans le théâtre classique. A ce compte, notre poëte Racan qui, dans sa pastorale intitulée *Bergeries*, a imité d'assez près Guarini, serait romantique. Ce qui rapproche assez naturellement le *Pastor fido* des œuvres du théâtre espagnol ou anglais, c'est la complication du drame et le mélange des éléments comiques.

Tasse a revêtu ses bergers d'élégance et de grâces : Guarini en fait des beaux esprits, et il s'en excuse en disant que le lieu de la scène est en Arcadie, pays poétique où l'habitude des vers devait communiquer aux pasteurs la finesse des pensées et le goût du style fleuri. Il reconnaît bien pourtant son défaut, celui de son siècle, quand il dit que, « pour étancher la soif de ses contemporains, il faut

1. *Pensieri e Giudizi*, p. 331, 347, Florence, 1856.
2. *Cours de littérature dramatique.*

du vin piquant. » Bien que Guarini ait vécu jusqu'en 1612, le *Pastor fido* appartient au seizième siècle et a succédé de très-près à l'*Aminta*. Déjà cependant la recherche, les subtilités, l'abus des fleurs, de l'ornement, annoncent qu'il sera suivi des poëtes qui perdront le goût public. Une certaine maladie de l'esprit italien a commencé avec Tasse, et se développe avec Guarini : donnant la main à l'auteur de la *Jérusalem* d'un côté, de l'autre à Marini, il est placé entre deux siècles et deux écoles.

Le *Pastor fido* a des prétentions morales. L'objet indiqué du drame est la fidélité, le devoir. Le chœur de cette pastorale, au lieu de se plaindre de la contrainte de l'honneur, en fait l'éloge. C'est le contre-pied de celui de l'*Aminta*, et en reprenant les mêmes mesures, les mêmes rimes, Guarini entre ouvertement en lutte avec son devancier. Mais en affectant d'être plus sévère, il fait plus de place à la volupté : il prêche la morale avec des traits qui sentent le libertinage. Le cardinal Bellarmin lui reprocha, un jour, que le *Pastor fido* avait fait autant de mal que l'hérésie. Guarini, homme de cour et ambassadeur émérite, fit une vive répartie que son biographe ne s'est pas cru libre de rapporter. Durant les vingt et un ans qu'il retoucha son poëme, il put changer, ôter, rajouter, suivant son impression du moment, et comme il vécut, tour à tour chez tous les princes de l'Italie, il put exprimer par la bouche de son berger Carino le dégoût que lui inspiraient toutes les servitudes par où il avait passé. Ainsi la pastorale, après avoir été avec Tasse la peinture brillante des cours, finit avec Guarini par en être la satire.

La comédie.

L'Italie est le pays de l'improvisation : ce n'est pas seulement au théâtre ou dans une assemblée choisie que des beaux esprits retiennent un complaisant auditoire devant les œuvres de leur caprice du moment. La promptitude du talent et la facilité de la langue se prêtent de tous côtés aux essais de ce genre. Le conteur populaire saute sur une

barrique et débite un roman; des paysans s'adossent à des arbres et inventent sur-le-champ une scène rustique; des artisans s'arrêtent dans la rue et un dialogue bouffon jaillit de leur verve sans préparation. Une galerie de curieux se forme autour de ces acteurs de rencontre, et distribue les bravos et les sifflets. La comédie italienne ressemble à ces saillies de l'esprit national, elle est plus ou moins improvisée au seizième siècle; plus elle s'éloigne des modèles latins, plus elle se confie à sa facilité. Au siècle suivant, elle sera presque entièrement livrée à la fantaisie non-seulement des écrivains, mais des acteurs : elle cessera même d'être écrite. Les hasards de l'invention sur un canevas fixé d'avance, les joyeusetés populaires, les dialectes locaux, les masques, voilà les éléments de ce théâtre tout italien, si connu et trop vanté de nos jours, sous le nom de *commedia dell'arte*. La comédie de la seconde moitié du seizième siècle l'annonçait déjà par plus d'un trait.

Jean-Marie Cecchi, le plus estimé entre les successeurs de Machiavel et d'Arioste, est presque un improvisateur. Issu d'une famille de notaires, notaire lui-même, c'est-à-dire exerçant une fonction très-honorée dans la cité de Florence, il dérobe des moments à ses affaires sérieuses et lucratives, pour écrire des comédies, et, à sa mort, quand il avait soixante-neuf ans, il laisse une belle fortune et une cinquantaine de pièces. De même son concitoyen Grazzini dit *le Lasca*, droguiste, vend des épices et amuse les Florentins par ses œuvres de théâtre et par ses nouvelles. L'art dramatique, en Italie, était un emploi pour les moments perdus : faut-il s'étonner que la perfection ait manqué là où faisait défaut le travail, et que le temps n'ait pas consacré ce qui avait été fait sans lui.

Cecchi nous apprend lui-même qu'il a fait sa comédie des *Masques* en six jours, au coin du feu, étant malade, que jamais pièce de théâtre ne lui a en coûté plus de dix, celles-là même où l'on se foulait aux portes. Aussi l'intrigue en est-elle faible ou commune : tantôt il emprunte à Plaute et à Térence, à Plaute surtout qu'il donne pour son grand ami et pour l'inspirateur fidèle de ses travaux; tantôt il

annonce une aventure qui s'est passée à Florence ou à Pise, et il se trouve le plus souvent qu'il la doit à Boccace. L'auteur du *Décaméron* a donné l'exemple de cette ruse littéraire, et il n'est pas surprenant qu'il ait été suivi, puisqu'il est la source intarissable des comiques italiens. Cependant Cecchi veut faire rire, et, régulièrement, dans chacun de ses prologues, il promet d'y réussir. Il y parvenait sans doute par la peinture des mœurs. On aurait tort d'en choisir les échantillons parmi les parasites, les soldats fanfarons, les pédants, qui sont des types traditionnels dont l'empreinte est effacée malgré les efforts de Cecchi pour leur donner une physionomie italienne. Les portraits des médecins, des avocats, des marchands, des magiciens, des artisans, ont plus de valeur. Les moines, les femmes dévotes, essuient parfois les traits satiriques du notaire florentin; en général, les femmes du théâtre italien ressemblent à celles du théâtre latin, elles manquent souvent d'intérêt. Chez nous-mêmes, il faut arriver jusqu'à Molière pour voir la scène égayée par tant de rôles féminins originaux ou gracieux.

La scène comique ne saurait être animée que par les situations : Cecchi n'a que des portraits; ils ont suffi cependant par leur fidélité pour faire vivre son nom. Dans le nombre, on peut compter le sien.

« L'auteur qui a composé cette fable est un homme de « rien, ni vieux ni jeune, ni lettré, ni sans lettres, un com« pagnon tout uni, le même qui vous donna l'année der« nière *les Enchantements*. Il ne se regarde pas comme un « poëte comique, n'en ayant ni la tournure ni les œuvres, « mais comme un petit homme qui, pour faire plaisir à ses « amis, barbouille facilement du papier[1]. » Il dit ailleurs que, né de souche florentine, il n'a jamais perdu de vue le Dôme ou cathédrale[2].

Le notaire auteur dramatique trouvait aussi le temps

1. *Lo Spirito*, prologue, édit. Silvestri, t. II, p. 371 et suiv., Milan, 1850.
2. *Le Maschere*, prologue, t. I, p. 31.

pour faire des sermons à l'usage de toutes les fêtes de l'année : le théâtre n'était pas trop brouillé avec l'église, et Cecchi a composé de certaines comédies sacrées qui sont peut-être les plus originales. Par une rencontre singulière, ces pièces édifiantes, imitées des représentations pieuses et perfectionnées, reçoivent le nom de farces, *farse*. C'étaient les *rappresentazioni* du siècle précédent retombées dans le domaine des fêtes populaires et jouées par des confréries d'enfants. L'auteur les a élevées au niveau de la comédie classique, en les admettant aux honneurs du *verso sciolto* et des intermèdes en partie récités, en partie chantés. Au reste, il prend avec le texte de l'Ancien Testament et du Nouveau les plus grandes libertés. Le récit de saint Luc, par exemple, dans la comédie du *Samaritain*, est enrichi d'un médecin peu dévoué, mais en revanche fort avide, de deux servantes, de deux voyageurs, de deux valets insolents, d'un parasite qui achalande par sa belle humeur l'hôtellerie où le malheureux blessé est recueilli. Les plaisanteries, les proverbes florentins, sont répandus sur cette action plus d'à moitié profane; elle se termine par un miracle qui est la guérison du blessé et par une transfiguration qui est celle d'un ange envoyé du ciel pour opérer le prodige. Des cadres tout faits, intéressants pour son public, devaient convenir au talent de Cecchi, heureux surtout dans les détails. Il n'a pas fait moins de vingt-neuf de ces mystères ou *farse* : il en a donné la théorie dans le prologue de la *Romanesca*.

« Il en est qui diront : « Quelle humeur maligne est « entrée dans la tête de celui-ci? il ne fait plus que des « *farse*, composition dédaignée par tous les écrivains de « quelque valeur. Il a pourtant noirci bien du papier, dans « son temps, avec des comédies qui n'étaient pas absolu- « ment mauvaises. » A ces discours l'auteur répond : « La « *farsa* est un troisième genre nouveau, placé entre la tra- « gédie et la comédie, jouissant de leurs avantages et se « dérobant à leurs inconvénients, recevant chez elle grands « seigneurs et princes, ce que ne peut faire la comédie, ac- « cueillant, comme dans une hôtellerie ou dans un hospice,

« les gens de peu, les plébéiens, ce que ne veut pas faire « dame Tragédie. Elle n'est pas bornée à certaines aven- « tures : elle les prend joyeuses ou tristes, profanes ou « d'église, polies ou grossières, funestes ou plaisantes. Elle « ne tient compte, ni du lieu, que ce soit une église, une « place ou tout autre endroit, ni du temps, puisqu'une « action qui n'entrerait pas en un jour, elle la mettrait en « deux, en trois, n'importe. En somme, elle est la plus « agréable, la plus accommodante villageoise, la plus douce « qui soit au monde, et on la pourrait comparer à ce moine « qui promettait tout à son abbé hors l'obéissance.... Si le « père de ceux qui savent[1] n'a pas parlé d'elle, c'est que « de son temps elle n'était pas, ou peut-être qu'elle se « trouvait dans ceux de ses livres qui se sont perdus. Il « n'a pas parlé davantage du papier, de l'imprimerie, de la « boussole : faut-il s'en passer parce que ce gros person- « nage n'en a pas traité? Faites donc des *farse*, qui veut « en faire ; et sachez qu'il vaut mieux cela que de produire « des monstres qu'on nomme ensuite tragédies ou comédies, « et qui ne marchent qu'à force de grues et de charrettes. « Qu'on en fasse durant deux cents ans, elles ne seront « plus nouvelles pour ceux qui appelleront ancien le temps « où nous vivons. »

Le bon notaire qui n'avait jamais perdu de vue le Dôme de Florence mourut dans sa campagne de Gangalandi en 1587.

1. Aristote, ainsi désigné par Dante.

———

CHAPITRE XXII.

LES PROSASEURS, LES CONTEURS, LE THÉATRE DE 1531 A 1595.

Moralistes et philosophes. — Publicistes et historiens. — Épistolaires et critiques

Moralistes et philosophes.

Ce n'est pas pour la France seule que Montaigne disait avec tant de vérité : « L'escrivaillerie semble estre quelque symptome d'un siècle desbordé[1]. » Plus que jamais les livres se multipliaient en Italie. Cependant les contemporains se plaignaient du petit nombre d'ouvrages sérieux qui s'écrivaient en prose italienne : suivant Francesco Bocchi la perfection n'avait été atteinte que dans le genre frivole. Comme l'auteur du dialogue *de Oratoribus*, il ne craint pas de dire que le pouvoir absolu a supprimé l'éloquence[2]. « Ce sont les grandes affaires, dit-il, qui enflamment la parole et lui donnent la vie. »

Giovanni della Casa fut le maître de l'art de bien dire non-seulement au seizième siècle, mais dans les âges suivants. Un jour l'excellent Paciaudi apporta le *Galateo* de cet auteur à Alfieri, lui recommandant de le méditer comme le meilleur texte toscan et le plus pur de tout gallicisme, *franceseria*. Ouvrant ce livre qu'il avait appris dès son enfance à détester, comme ennuyeux non moins que difficile à comprendre, les yeux du poëte tombèrent sur ce premier mot *conciossiacosachè* — comme — suivi d'une longue période à la Boccace : il jeta Casa par la fenêtre s'écriant dans sa colère que « c'était une nécessité bien ré-

1. *Essais*, liv. III, ch. XII.

2. « Eloquentia pacata est, » dit Tacite ou Quintilien, ou l'auteur, quel qu'il soit, de cet ouvrage. En Italie, l'éloquence fut pacifiée avant d'avoir vécu.

voltante, à vingt-sept ans, d'avaler de nouveau ces niaiseries enfantines, pour faire des tragédies[1]. » Plus tard cependant il se soumit à l'autorité du célèbre prosateur et il en fit l'éloge dans sa biographie. Il n'est pas le seul Italien de notre siècle qui ait maudit le joug de cet écrivain compassé, ses longues circonlocutions, la puérilité de quelques-unes de ses pages[2]. Casa n'en est pas moins resté avec Boccace le modèle le plus autorisé de la prose italienne, tant que l'esprit moderne n'a pas secoué le préjugé de ce langage pompeusement futile, pour mettre à la place la simplicité de Machiavel et des auteurs qui ont pensé que la prose était faite pour exprimer sans vaine parure le vrai et l'utile. Le *Galateo* est le code de la politesse, telle qu'elle fut pratiquée au XVIe siècle, dans la société choisie. Il était pour le monde ecclésiastique et lettré de Rome, de Florence et de Venise, ce que le *Cortigiano*, qui en est le pendant, fut pour les cours d'Urbin, de Ferrare et de Mantoue. Le titre, qui est devenu synonyme de traité des bonnes manières, vient d'un personnage fictif qui joue un rôle dans l'ouvrage et auquel le livre est adressé. Ce Galateo est le gentilhomme d'un évêque, une sorte de maître des cérémonies, que le prélat charge de rejoindre un de ses hôtes qui s'est remis en voyage, pour lui transmettre une leçon de civilité. Il s'agissait de l'avertir d'un certain bruit incongru qu'il faisait en mangeant, ce que l'hospitalité ne permettait guères de lui dire en face. On voit par cet exemple que le livre de Casa, s'il apprend à pratiquer la politesse, enseigne surtout à bien tourner et à bien dire les choses.

Casa est encore l'auteur d'un petit nombre de discours politiques; le plus connu est adressé à Charles-Quint et a pour objet de plaider pour Octave Farnèse réclamant la possession de la ville de Plaisance. Ces oraisons trop cicéroniennes eurent un tel succès que, selon le critique désigné plus haut, Bocchi, « les intelligences les mieux douées de ce temps se réveillèrent au son de cette parole éloquente.

1. Alfieri, *Vita*, Epoca quarta, cap. I.
2. Tommaseo, *Dizionario estetico*, parte antica, p. 63 et suiv.

Ceux qui se rapprochaient le plus de lui étaient les plus approuvés des connaisseurs[1]. » C'est à peu près l'éloge que fait Quintilien de ses disciples studieux imitateurs de Cicéron[2].

On reproche à Castiglione et à Casa, en donnant trop d'importance aux prescriptions de la courtoisie, de trahir les intérêts de la vertu, et de former des hommes polis plutôt que des hommes honnêtes : Tasse est un moraliste plus sérieux, et dans ses dialogues les plus mondains par le sujet, il arrive toujours un moment où la conscience prend la parole. S'agit-t-il du devoir des ambassadeurs et des ministres, il veut qu'ils conseillent le bien à leurs maîtres, et que pour être bons ministres ou ambassadeurs ils ne négligent pas d'être honnêtes gens[3]. Parle-t-il de la noblesse? il entend qu'elle soit épurée dans son principe et respectable par ses vertus[4]. S'il reconnaît qu'un courtisan doit savoir dissimuler, c'est pour qu'il échappe à l'envie en sachant dérober sa supériorité[5]. Le plus intéressant comme aussi le plus moral de ses dialogues est le *Père de famille*. Nulle part, excepté dans ses lettres, Tasse n'a plus tiré de son âme et de son cœur que dans cette peinture de l'intérieur d'un gentilhomme campagnard.

Souvent il est plus critique ou plus philosophe que moraliste : ainsi dans *la Cavaletta* et dans le *Cataneo ovvero degli idoli*, il développe ses pensées en matière de poésie lyrique; dans le *Malpiglio second* et dans le *Minturno* il expose les idées de Platon. Le disciple de Socrate n'est pas seulement son maître de philosophie; il se fait des dialogues platoniques un modèle littéraire qu'il suit avec la fidélité religieuse de son siècle pour l'antiquité. Tout l'appareil de la dialectique y passe, comme s'il était naturel que l'ironie socratique, avec ses questions infinies et ses

1. Prose fiorentine, *Lezioni*. — Ce critique académicien de Florence parlait ainsi en 1581.
2. « Is multum se profecisse sciat, cui M. Tullius valde placebit. »
3. *Il Messaggiero*.
4. *Della nobiltà*.
5. *Malpiglio*, della Corte.

réponses forcées et pour ainsi dire mécaniques, fussent transportées dans un monde où elles ne répondent ni aux mœurs ni aux habitudes. Le Socrate de ces entretiens renouvelés de Platon est Tasse, qui se désigne lui-même sous le nom de l'*Étranger napolitain*[1]. A cette forme d'emprunt, que ne soutient pas toujours la variété ni l'intérêt historique des personnages, nous préférons l'allure des dialogues, où l'auteur ne copie personne, pas même l'auteur des plus beaux qui soient dans la littérature. Tels sont le *Père de famille* que nous venons de citer, et le *Messager*, malgré le double sujet qui le partage en deux, les esprits et les ambassadeurs, mais à cause du curieux entretien de Tasse avec son esprit : encore un souvenir peut-être du fils de Sophronisque, mais qui n'ôte rien à son originalité.

Platoniques ou non, ces dialogues sont écrits avec un abandon qui dégénère quelquefois en négligence. Ils offrent un commentaire vivant des écrits du poëte et un document curieux sur son époque ; mais en passant de la prose de Casa à celle de Tasse, si l'on gagne du côté du naturel, on ne perd rien sous le rapport de la prolixité.

Le fait accidentel d'une conversion au protestantisme a seul valu un philosophe de profession à la prose italienne en un temps où la philosophie, dans toute l'Europe, ne daignait s'exprimer qu'en latin. Il était rationnel, quand on expropriait, en quelque sorte, la langue latine du domaine des livres saints, d'étendre à la science des principes, de la religion naturelle et de la morale le droit d'être vulgarisée. L'infortuné et téméraire Giordano Bruno, après avoir été dominicain, fit durant quelques années profession de calvinisme. Il aurait une petite place dans la littérature italienne à titre de moraliste et de poëte, quand même il ne lui appartiendrait pas en qualité de philosophe. Comme Tasse, il donne à la plupart de ses écrits la forme du dialogue ; comme lui, il joint de vastes connaissances et des idées élevées à de singuliers préjugés, tels que l'astrologie judi-

1. On sait que le mot de *forestiero* était appliqué aux citoyens d'une ville d'Italie différente de celle où l'on était.

ciaire. Son livre le plus connu est le *Spaccio della bestia trionfante*, — l'Expulsion de la bête triomphante —, publié à Londres et adressé à Philip Sidney, homme d'état et poëte anglais, auteur de l'*Arcadia* : c'est une allégorie de la science astronomique, entremêlée de satires et de prédictions. Bruno était panthéiste : peu d'années après avoir renié la religion catholique, il avait rejeté aussi le dogme calviniste. Sa mauvaise destinée le ramena en Italie : Venise, qui permettait aux étrangers la liberté de conscience et la refusait aux Italiens, livra l'ancien dominicain à l'inquisition romaine qui le réclamait. Incarcéré à Venise en 1592, il fut brûlé vif à Rome en 1600, comme coupable d'apostasie, d'hérésie et de rupture de vœux. Son orgueil imprudent fut égalé par son courage : il subit volontairement l'affreux supplice suspendu deux ans sur sa tête sans qu'il consentît à se rétracter.

Publicistes et historiens.

La distinction entre monarchistes et républicains se soutient encore, après 1531, entre les écrivains qui ont traité du gouvernement des hommes. Les politiques fidèles à la république sont Giannotti, Erizzo, Paruta ; ceux qui se rangèrent du côté de la monarchie, ou plutôt du principat, sont Botero et Ammirato. Les premiers sont des Florentins qui, jetés dans l'exil, cherchent par quels moyens leur patrie aurait pu sauver sa liberté, ou des Vénitiens qui, justement fiers de la solidité de leurs institutions héréditaires, font école, pour ainsi dire, d'hommes d'État, et lèguent à la génération suivante les leçons de leur expérience dans les affaires ; ils rompirent plus ou moins avec l'école de l'auteur du *Prince* et des *Discours sur Tite-Live*. Les seconds constituèrent la science politique propre au gouvernement d'un prince en corrigeant ou réfutant très-ouvertement Machiavel.

Donato Giannotti, deux fois exilé à la suite des événements, vécut et mourut à Venise dans l'espoir que son second exil finirait, comme le premier, par une nouvelle

expulsion des Médicis. Il prépara pour cette occurrence qui ne se réalisa jamais, le plan d'une constitution nouvelle, *Della Republica fiorentina* en quatre livres, où il s'efforça de combiner les trois principes de la monarchie, de l'aristocratie et de la démocratie, recherche éternelle des publicistes modernes et même des anciens, témoin Aristote. Plus honnête dans le détail que Machiavel et que Guichardin, il ne s'éloigne guère de leur doctrine, surtout de celle de Guichardin qui voulait modeler à beaucoup d'égards le gouvernement de sa patrie sur celui de Venise.

Sebastiano Erizzo, dans ses *Governi civili*, a moins profité de la pratique des affaires de Venise, où il était magistrat, que de ses études dans les écrits des anciens. Homme de lettres plus qu'homme d'État, il a donné à son style un caractère de dignité, un air de prud'hommie qui se retrouve dans ses nouvelles, et ne leur procure pas beaucoup plus de lecteurs qu'à ses *Gouvernements civils*.

Paul Paruta (1540-1598), né à Venise, eut l'honneur e l'habileté de mener à fin, au nom de la République, la négociation relative à la rentrée de Henri IV dans le giron de l'Église[1]. Giannotti s'était gardé des exagérations scandaleuses de Machiavel; mais, suivant l'esprit florentin, il se renfermait dans l'observation de la pratique, et enseignait ce qu'elle était, non ce qu'elle devait être : en un mot, la morale, dans son livre, n'avait pas sa part. Paruta se sépare de lui en ce point capital ; l'homme digne de gouverner ses semblables, suivant lui, doit être vertueux, c'est-à-dire sage, ferme, patriote, juste et maître de lui-même. Avec le Vénitien, la morale rentre dans la politique d'où les Florentins l'avaient bannie. Le titre même de l'ouvrage, *Perfection de la vie politique*, indique l'intention de l'auteur; l'entrée en matière l'explique amplement : les personnages du dialogue, — car l'auteur adopte la forme littéraire alors en faveur, — sont réunis à Trente, à l'occasion du concile. Il avait séjourné à Trente et il déclare

1. Voy. sur cet écrivain, qui a repris faveur depuis une vingtaine d'années, la thèse fort intéressante de M. Alfred Mézières, Paris, 1853.

qu'il a recueilli les entretiens dont il a été le témoin. Voilà donc le souvenir de cette fameuse assemblée que nous avons saisie jusque dans la *Jérusalem délivrée*, et que nous retrouvons dans le livre d'un politique éminent. Paruta écrit sous les auspices du concile. On ne pouvait prendre un point de départ plus opposé à celui de Machiavel. Ce contraste ne tient pas seulement à la différence des temps. Les perpétuelles révolutions dont Florence était la victime, enseignaient à douter de l'autorité du sens moral : la paix intérieure de Venise, jointe au spectacle des misères de sa rivale, raffermissait dans les esprits la notion du juste. Si la corruption des mœurs était égale, du moins celle des maximes n'était pas la même des deux côtés. On peut dire que Paruta commençait, au nom de la république, la réfutation de Machiavel, sans qu'il le nommât, par la simple opposition d'une doctrine honnête ; il le combat même sur le terrain de l'unité italienne, quand il justifie Venise de n'être pas entrée dans la ligue préparée par Paul III, pour expulser les étrangers. L'horizon de Paruta est étroit comme son patriotisme : on sent que le temps est venu où Venise, ne songeant plus qu'à elle-même, s'enfermera dans une politique de non-intervention, d'où elle ne sortira jamais, et qui amènera sa perte[1]. Paruta est un penseur et un médiocre écrivain. La prose italienne était pour les Vénitiens une étude malaisée : Bembo lui-même le prouve, et il a communiqué à la langue quelque chose de ce pénible labeur qu'elle lui a imposé. Paruta, qui a le sentiment de son infériorité littéraire, s'est fait, comme il arrive souvent, une théorie conforme à sa pratique, en disant que les langues n'ont point de beauté propre, et que leur unique valeur est dans les idées qu'elles expriment[2].

La *Ragione di stato* de Giovanni Botero fait une guerre ouverte à Machiavel, au nom de la morale et de la religion comme de la monarchie. Cet écrivain sortait de la Compagnie de Jésus, qui, la première, était entrée en lice contre

1. Ranalli, *Lezioni di storia*, t. I, p. 266 et suiv., Florence, 1867.
2. Voy. M. Mézières, *Étude sur les œuvres politiques de Paruta*, p. 152.

l'auteur du *Prince*. Il n'est pas bien sûr que Botero, en ôtant le scandale, ne retînt pas les leçons profitables du maître : en mettant une prudente dissimulation à la place de l'odieux mensonge et le mot de « secret » à la place de celui de « perfidie », on dirait parfois qu'il s'est efforcé d'assainir le politique sans vergogne et paradoxal[1]. Philippe II régnait et offrait à l'Europe le type de royauté le plus en vue. Botero, d'ailleurs, était Piémontais ; il écrivait pour Charles-Emmanuel dont il élevait les fils. Cette souveraineté subalpine était plus humaine, non pas moins obéie ni moins ambitieuse. Le duc de Savoie convoitait le Milanais, et l'épée de Henri IV était sur le point de le lui donner, quand il fut assassiné ; Charles-Emmanuel n'ayant pas voulu renoncer à ce beau rêve, s'attira la colère de tous, et mourut avec la réputation, non d'un Lorenzo de' Medici, ni d'un Borgia, mais d'un brouillon ; sans Ravaillac, qui sait quelle eût été sa destinée et celle de l'Italie ? Botero, le réfutateur de Machiavel, était mort en 1617, avant les grandes fautes de Charles-Emmanuel, avant l'expiation qui en fut la suite. Ses conseils manquèrent à l'instant suprême ; mais, pour prudent qu'il fût, gardons-nous de croire qu'il ait absolument détourné son prince de l'idée de la conquête.

« Les vastes projets et les desseins très-hardis sont dangereux, parce que, s'ils ont dès l'abord je ne sais quoi de généreux et de vif, ils rencontrent ensuite bien des difficultés et des peines à subir, et finissent par le malheur et le désespoir. »

Telle est la partie de la leçon que le prince oublia, mais l'auteur ajoute :

« Il faut mettre à leur place des conseils fondés et mûris, sujets, le moins qu'on peut, aux accidents : c'est là un précepte à suivre toujours. Néanmoins, quand il s'agit d'acquérir et d'entreprendre sur des ennemis, on peut quelquefois risquer quelque chose : qui ne risque rien ne gagne rien ; on peut enfin se montrer hardi[2]. »

1. Voy. l'examen de ce publiciste par M. Ranalli, *Lezioni di storia*.
2. Ranalli, *Lezioni di storia*, t. I.

Au reste, étant donné le siècle, époque tendant de toutes parts à la monarchie et aux idées d'agrandissement, on ne pouvait faire mieux que n'a fait Botero, et sa *Raison d'État* devint la loi politique du temps.

Une méprise singulière a fait dire qu'il favorise la féodalité[1] : c'est précisément le contraire qui est la vérité ; et comment supposer qu'il en fût autrement chez un prince de la fin du XVI[e] siècle, chez un duc de Savoie?

Du publiciste de la maison de Savoie, on peut rapprocher celui qui travailla pour les Médicis. Scipion Ammirato, 1531-1601, de Lecce, dans le royaume de Naples, s'établit à Florence et vécut auprès de la famille régnante. Il voulut à la fois réfuter Machiavel et rivaliser avec lui. Ainsi, après avoir fait à son exemple, des *Discours sur Tacite*, il composa comme lui une *Histoire de Florence*. Écrivant sous des princes, il a cru devoir choisir pour sujet d'étude l'historien des empereurs romains, et comme l'écrivain qu'il prend pour modèle a dit comment les républiques sauvegardaient leur liberté, il enseigne comment les monarchies se préservent de la ruine. Sa discussion sur l'unité italienne n'est pas la moins curieuse de celles qu'il engage contre son devancier.

« Ne voit-il pas qu'à moins d'un miracle divin cette unité de l'Italie ne pourrait se faire sans sa ruine? Peuples italiens, désirons-nous voir notre extermination dans le présent, nos patries saccagées, les champs brûlés, les églises abattues, les femmes outragées, les religieux insultés, les hommes de valeur mis à mort, tout le pays plein de sang et de confusion, pour que nos neveux puissent jouir sous un prince, Dieu sait lequel ! de l'unité italienne mal constituée et plus mal replâtrée encore? »

La vivacité de ce passage prouve tout ensemble que l'unité était impossible et que cependant la nation n'en avait pas oublié l'idée. Par un lien logique des idées, Ammirato prend la défense du Saint-Siége contre Machia-

1. Corniani, *Secoli della letteratura italiana*. — San Filippo, *Storia della letteratura*.

vel et le présente comme une principauté élective, la plus rapprochée entre toutes des principes républicains[1].

Sur ses *Istorie fiorentine*, son titre principal, les opinions aujourd'hui sont diverses. Suivant les uns[2], il a des réflexions de peu de valeur, son récit manque d'âme et de chaleur, son livre est une œuvre de flatterie et de servilité. Suivant les autres[3], son ouvrage est d'un homme honnête et consciencieux, sa critique est judicieuse, sa pensée libre et digne, son style abondant, substantiel, souvent éloquent. La vérité, placée entre ces opinions extrêmes, permet de reconnaître en lui un écrivain laborieux qui a dégagé les origines de Florence des fables adoptées par les chroniqueurs, et qui a parlé avec sincérité des Médicis antérieurs à sa génération, parce que les princes de la branche cadette n'étaient pas fâchés que la comparaison entre eux et ceux de la branche aînée fût à leur avantage. Il a d'ailleurs, pour les lecteurs de notre temps le mérite assez nouveau de recueillir les témoignages sur les mœurs, sur la prospérité de Florence aux différentes époques. La Crusca lui a décerné le titre ambitieux de *Tite-Live moderne*. Son récit, large et correct, dégénère souvent en prolixité ; il se plaît surtout aux descriptions de fêtes et de solennités, comme un écrivain qui voulait être agréable, et comprenait que cette parade de richesse et de générosité était une des sources principales de la popularité des Médicis. Il avait été chargé par Cosme, le premier grand-duc, d'écrire l'histoire de Florence.

Ce prince a singulièrement multiplié autour de lui les historiographes. Outre Ammirato, trois auteurs, Adriani, Nerli, Varchi, furent engagés à écrire l'histoire ou encouragés par lui. Adriani dans l'*Histoire de son temps*, Nerli dans ses *Commentaires des événements politiques*, et Varchi dans son *Histoire de Florence*, se sont à peu près bornés à raconter les révolutions qui ont marqué la fin de la répu-

1. Ranalli, *Lezioni di storia*, p. 288 et suiv.
2. Cantù, *Storia degl' Italiani*, cap. CXXXIII.
3. Luciano Scarabelli, édit. d'Ammirato, Turin, 1853.

blique, et plus ou moins attachés à faire l'éloge du régime nouveau. Le plus indépendant des trois, Varchi, lisait, à mesure qu'il avançait, des morceaux de son livre au grand-duc qui lui pardonnait peut-être ses velléités de franchise, en considération de sa liberté de langage sur les patriciens ou *ottimati*, dont le prince devait avoir de l'ombrage, puisqu'il portait toujours une cuirasse cachée sous ses vêtements. Mais l'historien, qui ne portait pas de cuirasse, reçut des coups de poignard, donnés ou payés par quelqu'un de ceux qu'il n'avait pas assez ménagés : Varchi reconnut ses assassins et ne les fit connaître qu'au grand-duc qui lui garda le secret, remarquable discrétion qui est un trait des mœurs du temps.

Les historiens républicains de la même époque et des mêmes événements le furent assez pour dire la vérité sur la famille régnante, mais non jusqu'au point de refuser les dignités dont elle disposait. Jacopo Pitti et Bernardo Segni, auteurs d'histoires des événements contemporains, estimés pour leur gravité forte et sincère, furent sénateurs, servirent la dynastie et préparèrent en secret leurs véridiques monuments : véritables héritiers de la prudence et jusqu'à un certain point du talent de Guichardin, qui recommande aux honnêtes gens de vivre en bons termes avec le tyran, pour leur intérêt et pour celui du public[1].

Il est remarquable qu'entre tous ces historiens florentins, pas un seul jusqu'ici n'a pris la plume si ce n'est dans un intérêt politique. Un homme d'Église, Giambullari, secrétaire d'Alphonsine, mère de Lorenzo, fit seul exception à cette espèce de loi. Il entreprit de donner l'*Histoire de l'Europe* de l'an 800 à l'an 1200, qu'il laissa inachevée ; c'est le premier Italien, — il est des écrivains de cette école dans toutes les littératures, — qui voulut traiter de l'histoire pour le plaisir de l'écrire, et chercher dans les annales des nations un moyen d'amuser encore plus que d'instruire les lecteurs. Curieux d'anecdoctes et de narrations, il manque de critique et passe d'une contrée à une autre sans les transitions néces-

1 Voy. plus haut, p. 363.

saires. Mais s'il n'a pas tous les secrets de la composition, il a le charme du style et surtout de la langue où il est passé maître. Giordani, en lui conférant le titre d'*Hérodote italien*, a fait trop d'honneur à son beau langage et à l agrément de ses récits et de ses descriptions parfois languissantes.

On voit que les historiens abondent à Florence : il ne faut pas croire que les autres régions de l'Italie soient moins pourvues à cet égard : mais grâce à l'usage fréquent du latin, ou à l'imperfection de leur dialecte, les écrivains de ces pays n'ont pas conquis leur place dans la littérature nationale. Camillo Porzio et Angelo di Costanzo, de nation napolitaine tous deux, ont seuls pris rang parmi les bons historiens du temps. Le premier n'a laissé que des fragments analogues aux deux opuscules fameux de Salluste : ce sont la *Conjuration des barons* contre le roi de Naples Ferdinand d'Aragon et l'*Histoire d'Italie* de 1547 à 1552. Le second a travaillé durant quarante ans à une *Histoire du royaume de Naples* depuis l'empereur Frédéric II jusqu'en 1490. La clarté, la simplicité, l'élégance de celui-ci, l'ont mis en possession dès l'abord d'une renommée populaire qu'il doit en partie à l'esprit tout napolitain de son ouvrage. Il n'a ni la dignité, ni l'énergie de son rival, qui est pourtant demeuré dans l'oubli durant un siècle et demi, et qui doit, pour ainsi dire, son exhumation au critique Pietro Giordani[1]. Porzio, dans sa *Congiura*, a fait une narration concise et pathétique de la malheureuse destinée des barons napolitains révoltés contre la dynastie d'Aragon. Il était presque Florentin d'adoption, par suite de son séjour à Florence et à Pise, et l'on s'en aperçoit dans ses récits, malgré un peu d'effort et d'apprêts. Costanzo, préparé au métier d'écrire par la poésie, où le succès ne lui a pas manqué, manque de cette précision et de ce nerf que les prosateurs toscans seuls rencontraient sous leur plume.

Ici se présente un genre historique nouveau, tout florentin

1 Giordani, *Il Magno Triulzio* del Rosmini, édit. Florence, 1851, t. I, p. 286.

par l'esprit et par le langage, l'histoire de l'art. Lorsque notre Fontenelle imagina d'écrire au bénéfice de la littérature et de la science les éloges des mathématiciens, des physiciens, des médecins du XVII[e] siècle, il créait une nouvelle branche de la littérature : à combien plus forte raison peut-on le dire de Vasari et de Cellini, artistes qui se trouvèrent un jour écrivains pour initier le public dans la connaissance des arts et dans le monde de ceux qui les cultivaient ? Georges Vasari d'Arezzo (1512-1574), était un peintre de l'école de Raphaël par son admiration, de celle de Michel-Ange par ses études et aussi par un défaut, celui de négliger la couleur. Pauvre dans son coloris, la légèreté de ses empâtements fit que sa peinture fut pâle et sans vigueur ; mais il se fit de sa rapidité un talent et il inonda Florence de ses tableaux qui fatiguent aujourd'hui de leur monotonie le voyageur qui visite Florence. Mais si l'amateur s'irrite de le rencontrer trop souvent dans cette ville, il prend sa revanche dans la description qu'il a faite des ouvrages des autres. Sa facilité lui permit de multiplier les notices des artistes et les descriptions de leurs œuvres. Ce qu'il raconte il le fait voir, statues, tableaux, édifices ; il vous promène dans les *botteghe* ou boutiques des peintres, et vous associe à leurs compagnies joyeuses, à leurs fêtes, à leurs divertissements capricieux : il vous charme par son entrain qui devient de l'enthousiasme en présence du génie et se répand en exclamations. Il a voyagé par toute l'Italie, il a connu tout ce dont il parle ; mais il voit toujours en vrai Toscan, et son cœur est resté dans sa patrie : on lui reproche avec raison d'avoir comblé des fleurs de sa louange les moindres artistes de l'école de Florence et d'en avoir été avare pour les autres. Vasari a construit le palais des *Uffizi* à Florence et la galerie qui traverse l'Arno et, passant par-dessus les maisons le long d'un espace d'un demi-mille, rejoint le Palais Vieux au Palais Pitti. Aussi les architectes et même les sculpteurs n'occupent-ils pas moins de place que les peintres dans son vaste ouvrage.

Tout naturel et primesautier que fût le talent littéraire de Vasari, il n'en a pas moins cherché çà et là les procédés

de l'art de bien dire, et Caro, qui lui écrivait pour le féliciter, lui reprochait certaines périodes contournées, et certains verbes rejetés à la fin de la phrase qu'il fallait laisser au genre oratoire. Une plume entièrement dégagée de toute préoccupation du style est celle de Benvenuto Cellini. Pour en bien saisir le caractère, il faudrait passer de la prose de Casa brillante et pompeuse, et même de celle de Caro dans son atticisme tempéré, aux *Mémoires* de cet artiste, orfévre et sculpteur, qui n'a rien que de populaire, et qui se montre tel qu'il est, aventureux, batailleur, vindicatif, hautain envers tous, même envers le pape, plein de courage personnel sans avoir le courage du citoyen, vantard et faisant montre de ses hauts faits, parfois douteux, accumulant les détails de mœurs, les bonnes parties, les fêtes, jusqu'aux charges d'atelier dans ce livre qu'il dicte sans apprêts ni travail et qu'il confie pour le corriger à des amis assez bien inspirés pour n'en rien faire. Il a rencontré dans Baretti un critique bien fait pour l'apprécier, aussi capricieux, aussi original que lui-même, et, comme lui, « laissant à sa plume la bride sur le cou[1]. »

Epistolaires et critiques.

Le célèbre Parini voudrait que les lettres d'affaires d'Annibal Caro servissent de modèles aux secrétaires de ministres, si par hasard ils se proposaient de bien écrire. C'était une profession difficile et fort recherchée que celle de secrétaire d'un prince, et depuis le chapitre de Machiavel sur les qualités nécessaires dans cet emploi, bien des pages furent remplies de conseils à ce sujet : Tasse et Guarino ne dédaignèrent pas de s'en occuper. Personne, sans doute, n'illustra davantage cette fonction que Caro ; il retira des avantages matériels et peu de véritable honneur des services que sa plume élégante rendit à ce duc de Parme Pierre-Louis Farnèse, qui s'est fait une célébrité de crimes. L'art du secrétaire couvrait de ses grâces spirituelles les perfidies

1. Baretti, *Frusta letteraria*, n° VIII.

de la politique du maître. Il correspondait aussi avec des amis et alors il pouvait s'étendre sur des sujets plus innocents et plus agréables : ce sont des scènes piquantes, imposantes quelquefois; il abonde en descriptions courtes et en récits que son style sobre et nerveux rend aisément dramatiques. Caro avait appris dans le séjour de Florence les secrets de la prose toscane, non pas au point de vouloir risquer une comédie sur le théâtre, celle des *Straccioni*, par exemple, mais assez pour faire de ses lettres un chef-d'œuvre classique. Elles sont trop populaires pour que nous puissions nous dispenser d'en donner ce léger échantillon. Il s'agit de la rencontre dans l'église de deux rivales suivies, selon les mœurs du temps, de leur cortége habituel.

« Elles entrèrent dans l'église, l'une par la première porte, l'autre par la dernière, et juste au pilier où se trouve l'eau bénite, elles se trouvèrent face à face. Dès qu'elles s'aperçurent, elles se rajustèrent, s'arrangèrent, se pavanèrent, mirent, en quelque sorte, toutes leurs beautés sous les armes, et se toisèrent de la tête aux pieds. Imaginez vous-même de quels yeux elles se regardèrent, de quels yeux elles furent regardées par une galerie d'admirateurs et d'amoureux qu'elles avaient autour d'elles. Après bien des assauts qu'elles se livrèrent avec leurs regards, elles fixèrent les yeux l'une sur l'autre d'un air qui semblait dire : « Rends-toi! » Pensez combien d'étincelles, combien d'éclairs, combien de dards traversèrent ce champ de bataille, combien d'émotions agitèrent l'esprit des pauvres amants, combien de battements de cœurs, combien de changements de visage, combien de marques d'étonnement, et plus tard, combien de disputes ont eu lieu[1] ! »

Si, chez nous, au siècle suivant, les lettres de Mme de Sévigné étaient communiquées aux curieux, on pense bien que les épîtres de Caro, de Luca Contile, de Bonfadio et de tant d'autres, n'étaient pas tenues secrètes; les auteurs mêmes, à l'exemple de Pline le jeune, les publiaient souvent. On comprend bien aussi que ces grâces superficielles

1. Caro, *Lettre à Molza*, t. I, p. 187.

finissent par déplaire, et qu'on se tourne volontiers vers des épistolaires moins élégants, moins attiques dans leur simplicité, vers l'auteur de la *Jérusalem*, par exemple, dont la prose est trop majestueuse, mais qui s'élève souvent jusqu'à l'éloquence, parce qu'il y a dans ses lettres une conviction, parce qu'il ne parle pas toujours en courtisan et ne porte pas de masque[1].

En arrivant aux critiques de cette période, on ne s'éloigne pas beaucoup du genre épistolaire. Les jugements littéraires, en ce temps de communications difficiles, étaient lus dans les académies sous forme de leçons ou de correspondances qui passaient de main en main. L'association est le principe des académies parmi les nations modernes : chez elles, tout ce qui rattache en faisceau les forces individuelles, est utile, tout ce qui se rapproche des lectures publiques des anciens les amoindrit. Que l'on fît des sonnets sur un livre qui venait de paraître, cela était excusable : le sonnet était l'article d'ami du temps ; que l'on se réunît pour entendre une *lezione* sur un sujet de littérature, c'était un moyen de direction pour le goût public ; mais les interminables leçons sur un sonnet de Pétrarque n'avaient d'autre but que de livrer carrière à la subtilité du commentateur : surtout on plaint les beaux esprits qui ont si longtemps admiré, à cause des idiotismes dont ils foisonnent, les discours en style burlesque, les *cicalate*, — babillages de cigales, — bien nommées et aussi fatigantes que le cri de ces insectes pour un voyageur accablé sous un soleil brûlant. Un autre écueil des académies italiennes fut celui des querelles littéraires ; la passion personnelle était assez ardente à la lutte, sans y ajouter l'esprit de corps et l'amour-propre local. L'Italie entière retentit du procès de la langue commune et du florentin, plaidé par Sperone, Muzio, Varchi, de l'acharné duel de plume de Caro et de Castelvetro, des discussions

1. Voy. La Vista, *Memorie e scritti*, p. 203 et suiv. Florence, 1863.— M. Cesare Guasti, un des critiques les plus estimés de l'époque présente, a mis les lettres de Tasse dans l'ordre chronologique, en les accompagnant d'études entièrement nouvelles.

infinies dont la *Jérusalem délivrée* fut l'objet. Après bien des coups portés aux vivants et aux morts, la langue resta ce qu'elle était, italienne par adoption, florentine par naissance, et les combattants se séparèrent de guerre lasse, Muzio n'ayant fait du tort qu'à lui-même et à son goût, par ses *Batailles*[1]. Sperone, malgré sa thèse de l'italien commun, montra seulement qu'il écrivait en excellent toscan et que sa plume n'était pas plus padouane que celle de Castiglione n'était lombarde : la *Crusca* le prouva bien en admettant plus tard l'un et l'autre dans son *Vocabulaire*. Après avoir échangé de sanglantes injures avec son adversaire, après avoir amusé l'Italie avec son *Apologie* aux dépens de Castelvetro et de lui-même, il resta pour tout avantage à Caro d'avoir dénoncé son ennemi à l'inquisition et de se reprocher les inquiétudes d'une vieillesse tourmentée, sinon proscrite par sa faute. Après la mêlée qui s'engagea autour du chef-d'œuvre de Tasse, et où le grand poëte fut contraint de se jeter lui-même, le seul résultat de tant de pamphlets venant du nord et du midi, fut une immense popularité pour l'écrivain, et pour les Florentins la honte d'avoir été jaloux d'une gloire qui n'était pas la leur.

Si le sceptre de la poésie était sorti de Florence, du moins ils gardaient encore celui de la prose, et ils allaient assurer à l'Italie un avantage qu'aucune contrée ne possédait encore, une langue fixée où la nation pouvait se reconnaître, et, malgré son abaissement, malgré sa servitude, se retrouver elle-même. Certains critiques de nos jours se plaisent à voir dans l'établissement de l'Académie florentine, et dans la Crusca qui en fut le rejeton, un instrument de règne employé par Cosme Ier, et un moyen d'entraver les esprits en les enfermant dans le cercle des questions de grammaire[2]. Certes le premier grand-duc de Florence était un tyran habile, attirant à lui les hommes de lettres, mettant sous sa main les sociétés littéraires qu'il réunissait

1. C'est le titre d'un de ses ouvrages contre les prétentions de la Toscane. Voy. plus haut, p. 20.

2. Guidici, *Storia della letteratura italiana*, t. II, p. 51 et suiv.

dans le Palais-Vieux. Cependant le travail de réforme et de fixation de la langue se serait fait sous n'importe quel régime ; les études philologiques étaiént mûres pour cet objet, la nécessité de l'entreprise évidente. On peut lire une lettre fort intéressante de Vincenzo Borghini, une grande autorité, la première peut-être de toutes dans la génération qui précède immédiatement celle des grammairiens fondateurs de la Crusca. Il constate la ruine, *il gran tracollo* de la langue depuis le XIVe siècle ; il indique les moyens d'y remédier et les hommes les plus propres à ce grand travail de réparation. Parmi ceux qu'il cite, il en est deux qui méritent une attention particulière, Salviati et Davanzati[1].

Le premier, chevalier de l'ordre de San Stefano, était d'une famille illustre qui avait même fourni des adversaires et des ennemis aux Médicis ; il apportait dans l'Académie le vernis que l'on puise dans l'usage des plus hautes relations, des manières engageantes, une voix douce, un débit agréable et net qui gagnait les auditeurs. On estimait fort son talent à préparer des carrousels, des intermèdes, des mascarades, à inventer des devises. Cet arbitre des élégances, qui n'en était pas plus riche, fut le Vaugelas de Florence. Entré dans l'Académie après les fondateurs, il en devint bientôt l'âme et la vie sous le nom de *lo'nfarinato*, — *l'Enfariné*. — Ce bizarre sobriquet, comme tous ceux de ses confrères, *le Bis*, *le Pétri*, *le Mollet*, etc., était analogue au titre même de cette société de littérateurs philologues, de cette *Crusca* qui affectait, comme le nom l'indique, de séparer le son de la farine, c'est-à-dire le mauvais du bon dans les ouvrages et dans la langue. Malgré toute cette pédanterie allégorique, cette société rendit à l'Italie le même service que l'Académie française à notre pays : elle publia un vocabulaire, au commencement du XVIIe siècle, qui fit autorité ; seulement le répertoire de notre langue est le dictionnaire de l'usage ; celui de la langue italienne est le

1. *Lettere precettive*, p. 86. Florence, 1855. Ce recueil ingénieux est dû à M. Pietro Fanfani, critique distingué et philologue éminent.

dictionnaire des auteurs, et ceux-ci sont presque tous pris dans le XIV[e] siècle. Nous écrivons comme nous parlons, sauf les différences qui existent toujours entre la langue qui est absolument bonne et la diction, qui, selon les individus, est bonne ou mauvaise. Les Italiens, au XIV[e] siècle, *nel quon secolo*, écrivaient comme ils parlaient, et, depuis, ils ont écrit comme on écrivait alors.

Salviati fut le plus zélé contre l'auteur de la *Jérusalem*, et le plus écouté dans l'académie. Davanzati ne se distingua ni par la passion de la lutte, ni par la recherche de l'influence. Il était cependant d'aussi bonne famille et avait plus de talent et d'esprit que son confrère. Ses principaux ouvrages ne sont que des traductions : la plus connue, celle de Tacite, est née de la rivalité entre l'italien et le français. Tandis que l'auteur de la *Jérusalem* comparait Ronsard avec Caro et donnait galamment l'avantage au poëte français, Henry Estienne, moins généreux, ou plutôt ennemi de tout ce qui était italien, faisait un parallèle des deux langues et réclamait pour le français la brièveté. Il citait, pour exemple, une phrase qui a cinq mots dans Tacite, six dans Blaise de Vigenère, traducteur français, et quinze dans George Dati, traducteur italien. C'était une sorte de défi que Davanzati accepta. Dati avait paraphrasé son auteur pour le faire aisément comprendre. Davanzati resserra Tacite pour être bref. Si nous en croyons ce dernier traducteur, son premier livre des *Annales* compte soixante-trois mille lettres, celui de Tacite soixante-huit mille, celui de Vigenère plus de cent mille[1]. Davanzati est fort admiré comme modèle de concision, et il est juste de s'en souvenir, quand on veut juger sa traduction ; car il est quelque fois plus obscur que Tacite, et il faut avoir recours au texte pour comprendre la traduction[2].

Peu à peu la Crusca fit des pas hors du cercle de Flo-

1. Davanzati, *Le Opere*, t. I, p. LXXI, Florence, 1852.

2. On a exagéré l'abus qu'il a fait des florentinismes et des trivialités d'expression, pour traduire l'historien le plus grave et le plus majestueux de Rome : il tombe dans ce défaut quelquefois, mais le plus sou-

rence et des *trecentisti* ou écrivains du XIV[e] siècle, et, bien que l'un de ses adversaires les plus décidés ait trouvé au commencement du XVIII[e] siècle cinquante et une académies pour l'approuver[1], l'empire de ce tribunal de la langue s'établit réellement. L'unité de l'idiome national, à défaut d'autre, fut le dernier bienfait de cette littérature florentine si riche : le *Vocabulaire de la Crusca* peut être considéré comme le testament littéraire du XVI[e] siècle, *le siècle d'or*, ainsi qu'il fut appelé à cause de sa merveilleuse fécondité.

CHAPITRE XXIII.

LES SEICENTISTI.

Le dix-septième siècle. — Marino. — Poëtes lyriques. — Théâtre. — Poëtes satiriques et burlesques. — L'éloquence dans les sciences. — Historiens et prosateurs divers.

Le dix-septième siècle.

Pour la seconde fois, la fécondité du génie italien allait s'arrêter; mais ce n'était pas comme au XV[e] siècle, afin de laisser un libre champ à l'érudition et à la renaissance de l'antiquité. L'âge nouveau avait ce double caractère, de prendre un merveilleux essor dans les sciences proprement dites et de n'avoir aucune conscience de son épuisement littéraire. Il allait produire tout autant de poésie que s'il n'avait pas mis ses plus grands esprits au service de la philosophie expérimentale, et ses poëtes, comme s'ils avaient été, autant que les savants, jaloux de la gloire des découvertes, allaient s'engager dans les voies les plus aventu-

vent il se tient en garde, et il met en marge, par exemple, cette note: « Chut! car Muzio crie sur nous. » Voy. l'introduction de M. Enrico Bindi dans l'édition de Florence 1852.

1. Girolamo Gigli. — V. Perticari, *Della difesa di Dante*, cap. XLIII.

reuses. Chose singulière! le progrès est l'idée dominante de ce siècle de décadence littéraire. Nul ne l'a exprimée plus nettement que Tassoni, philosophe, poëte et publiciste : ses *Pensieri* sont l'introduction la plus naturelle à l'histoire littéraire de ce temps.

Cet ouvrage est, comme le titre l'indique, un mélange de pensées que l'auteur semble avoir couchées par écrit, à mesure qu'elles se présentaient à lui. Il commence par la physique, à laquelle il s'est beaucoup appliqué ; mais, comme il est venu avant qu'elle commençât d'être expérimentale, il n'a que le mérite d'attaquer sans relâche Aristote. De là, un dédain pour les anciens qui ne fait que s'accroître à mesure qu'il avance, dédain excusable quand il s'agit des sciences, où les notions nouvelles s'ajoutent aux notions acquises, peu judicieux quand il s'applique aux grands noms du passé de la littérature, parce que le progrès du temps n'en agrandit pas le domaine, et que le talent est chose toute personnelle. Les découvertes de Galilée se superposent à celles d'Archimède, mais les beautés de l'*Énéide* ne s'ajoutent pas à celles de l'*Iliade :* Virgile ne gagne rien à venir après Homère, ni Homère ne perd rien à être plus vieux que Virgile.

Aux questions de physique succèdent celles de morale, de politique et de littérature : l'ouvrage se termine par une comparaison des anciens et des modernes, qui, malgré les réclamations qu'elle put soulever, résume bien l'esprit du temps. L'auteur demeurait dans Rome, redevenue un centre brillant, auprès de l'église de Saint-Pierre, une des merveilles de l'art, dont les travaux se poursuivaient et le gênaient même dans le silence de son cabinet. Il avait admiré de toutes parts dans ses voyages à travers l'Italie, les palais, les rues sillonnées par les carrosses, les jardins, les jets d'eau, le grand nombre de villes florissantes et riches, les marbres prodigués dans les habitations comme dans les monuments publics, les statues, les peintures, les fresques. Tout cela était bien fait pour inspirer une grande idée du siècle : Perrault, soixante ans plus tard, n'avait pas conçu autrement son fameux paradoxe sur la supériorité

des modernes : c'est au pied du grand escalier de Versailles que s'engagent les entretiens dont se compose son livre des *Parallèles*. Si Perrault a l'avantage d'écrire au milieu d'un grand siècle littéraire vivant et présent, Tassoni a celui de compter les Galilée, les Torricelli, les Viviani, les Bellini, parmi ses contemporains. Tous les deux font d'ailleurs la même faute, et raisonnent d'après la loi du progrès qui est vraie dans les sciences et plus que douteuse dans les lettres. « Toute découverte et création, dit Tassoni, dans n'importe quel art ou profession, ne se produit jamais dès le principe à son degré parfait, mais les inventeurs eux-mêmes et les autres, avec le temps, le perfectionnent et l'embellissent[1]. »

« Les jugements humains ne dégénèrent pas ; au contraire, ils se raffinent tous les jours et deviennent plus sagaces : cent yeux voient ce que n'ont pas vu quatre-vingt-dix[2]. »

Avant Perrault et Lamotte, Tassoni a manqué de respect envers la vieille réputation d'Homère ; avant eux il s'est moqué de ses discours, de ses dieux qui blessent toutes les bienséances, de ses héros qui lui semblent des marionnettes. Mais une hérésie littéraire qui exerça une influence directe sur la poésie de ce temps, c'est la critique irrévérencieuse qu'il fit de Pétrarque. Durant un voyage d'Italie en Espagne, il écrivit, pour se délasser des ennuis et des contre-temps de la route, des *Considerazioni* sur les poésies de l'amant de Laure. Les commentaires acerbes ou moqueurs qui le plus souvent les composent, ne sont pas simplement dictés par l'amour du paradoxe. Il y a un lien logique dans les pensées de Tassoni. Le grand poëte est pour lui un ancien : comme il met hardiment son siècle au-dessus du quatorzième, Pétrarque et Dante sont à ses yeux surpassés par Arioste et Tasse, qui le seront eux-mêmes par leurs successeurs. Déjà, en ce qui regarde l'illustre auteur du *Canzoniere*, Guarini était de son avis ; Marino ne pense pas

1. *Pensieri*, p. 345, édit. Venise, 1646.
2. *Pensieri*, p. 315.

autrement[1]. C'en était fait de l'autorité du lyrique célèbre, qui était la plus grande en poésie, presque la seule, au moins en dehors de Florence. Que Galilée détruisît à jamais l'autorité en matière de science, rien n'était plus légitime. En matière de lettres, il en faut toujours une : Dante était délaissé par tout ce qui n'était pas Florentin. On peut voir avec quel mépris Salvator Rosa parle des derniers fidèles de l'auteur de la *Divine Comédie;* Pétrarque une fois entamé, la porte était ouverte à toutes les aberrations en fait de goût et de langage.

Marino.

Le marinisme naquit du besoin de nouveauté, qui n'est jamais plus vif que dans la pénurie des idées.

Il me faut du nouveau, n'en fût-il point au monde.

Ce vers de la Fontaine est de tous les temps et surtout d ceux où la pensée se cherche en vain[2]; à de pareils moments on cherche à la satisfaire par la forme et le style. Ces rajeunissements tout extérieurs sont plus faciles à trouver, et celui qui s'en avise le premier, surtout quand il a du talent, est bientôt suivi par la foule. Marino égara ses contemporains par un fantôme d'originalité. Il eut conscience de l'épuisement de la poésie italienne, puisqu'il se justifiait de ses emprunts à l'Espagne par l'impossibilité de ne pas se rencontrer avec quelqu'un quand il reste moins de choses à prendre[3]. On dirait qu'il s'en fait gloire, lorsqu'il rappelle que les Napolitains sont les plus adroits voleurs du monde. Au fond, ses paroles contiennent l'aveu de l'impuissance non moins que du larcin, et certains critiques italiens ont tort de prétendre que le mauvais goût soit pure-

1. Tassoni, *Considerazioni*, p. 16.
2. Il est du temps du surintendant Fouquet, après la grande époque de Corneille, et avant celle de Molière, de Boileau et de Racine. Voy. *Clymène*, introduction.
3. Lettre à Achillini, placée avant la *Sampogna*, p. 29 et 37, édit. Venise, 1643.

ment une importation de l'étranger[1] : en tout pays il y a un mauvais goût indigène; nous avons vu que Guarin et peut-être Tasse étaient déjà sur le cheminqui conduisait à Marino.

Cette maladie de l'esprit italien se peut définir l'extrême abus du genre fleuri : le premier auteur du mal caractérise lui-même son style *morbido*, *vezzoso*, *attrattivo*, doux, mignard, engageant[2]. Les séductions, les caresses de son langage consistent dans l'abondance de la couleur et de l'harmonie, dans la multiplicité des figures et des antithèses. Il se pique de répandre à pleines mains les *brilli* et les *vivezze*, les brillants et les traits. Suivant un de ses fidèles, « chacune de ses octaves, toujours égales dans leur éclat, se termine par un crochet d'or qui la rattache à la suivante, et cela est fait avec une telle *maëstria*, un tel art dans la construction, qu'on ne sait où les prendre en faute. Ses poésies lyriques ont une telle agilité que, récitées, elles ne touchent pas à la langue, entendues, elles ne lassent pas l'oreille, lues, elles enchantent les yeux, chantées, elles divinisent la musique, etc[3].... » On voit que ses admirateurs le louaient dans un style formé à son école.

Veut-on connaître ses principes littéraires rédigés de sa main? On verra que l'esprit humain ne peut arriver à de tels excès, et rester tout à fait de bonne foi. Il écrit à Stigliani, un rival.

« Ceci est précisément le genre de poésie qui plaît au siècle où nous sommes, parce qu'il chatouille finement l'oreille des lecteurs par le charme de la nouveauté, bien qu'il ne soit pas sans danger. Et c'est aussi le style qui, je l'avoue, est selon ma pente naturelle, et qui me plaît autant qu'il ennuie Votre Seigneurie. Il faut, mon cher seigneur Thomas, sinon le louer comme bon, au moins le tolérer comme assez heureux, et accorder quelque chose au goût

1. Bettinelli, dont Sismondi partage l'opinion, Giudici et beaucoup d'autres.

2. Marino, *Lettere*, lettre sur Murtola au sérénissime duc de Savoie.

3. Busenello, lettre à Marino, dans le recueil des *Lettere* de celui-ci.

universel qui est désormais fatigué de cantilènes toutes sèches, et n'entend pas approuver ces chausses à la mode du vieux temps. S'il semble à V. S. que l'usage présent en poésie soit mauvais, et que celui d'autrefois soit bon, si même elle veut conformer sa pratique à sa théorie, la nature lui a fait grand tort de la mettre au monde de nos jours, et non aux temps anciens où elle aurait eu pour elle Dante, Pétrarque, Frà Guittone et toute la séquelle. C'est un étrange caprice à mon avis de vouloir regarder derrière soi, à la manière de Janus, et reprendre ceux qui regardent devant eux. Maintenant, ceux qui veulent plaire aux morts qui ne les entendent pas, sont libres. Pour moi, je veux plaire à ceux qui vivent et qui entendent. Mais j'en ai trop dit, plus que trop, et je crains que mon effrénée liberté n'ait irrité votre formidable doctrine[1]. »

Marino réglait simplement ses principes sur son intérêt: il avait remarqué que son *Adone*, qui était écrit sans aucune règle, se vendait dix écus l'exemplaire, tandis que ses ouvrages où les règles étaient respectées essuyaient la poussière des librairies. C'est surtout en France qu'il fit une ample récolte. Dans ses lettres, il se montre enchanté des fêtes qui l'accueillirent chez nous et surtout enthousiaste de nos écus au soleil.

L'*Adone* n'est qu'un interminable jeu d'esprit. L'amour de Vénus pour Adonis et sa douleur quand il est tué par un sanglier pouvaient tenir dans un fort petit poëme : Théocrite en a fait une idylle; la Fontaine y a consacré une quinzaine de pages; à force de descriptions, Marino en a tiré quarante mille neuf cent soixante-seize vers. De cet océan d'imagination perdue et d'esprit mal employé on peut tirer quelques épisodes, tels que les peintres du temps, Momus et la critique satirique, la mythologie de Pasquin, l'amour universel dans la nature, la description de la sarabande et de la chacone espagnole[2]. Pris à part, quelques morceaux amusent; réunis ils forment le poëme le plus

1. *Lettere*, p. 132 et suiv.
2. *Adone*, VI, st. 54 et suiv.; VII, st. 167-189, 232 et suiv.

ennuyeux. Quant à l'abus de l'esprit, en voici des échantillons. Comme Adonis doit le jour à l'artifice de l'incestueuse Myrrha, Vénus lui déclare ainsi son amour :

« Produit furtif d'une mère adonnée aux larcins, si ta beauté fut conçue par un larcin et invite au larcin, ne t'étonne pas que je veuille dérober qui me dérobe le cœur. » Elle a marché sur des épines de rose, mais la blessure de son pied le cède à celle de son cœur : elle souffre de deux plaies, son gémissement est composé de deux soupirs.

Le mauvais goût de l'*Adone* irait jusqu'à l'invraisemblable et son affectation jusqu'au scandale, s'ils ne trouvaient une certaine excuse dans la mythologie et dans le préjugé régnant sur la poésie héroïque. Marino respecte un peu plus le bon sens dans ses poésies diverses, dans la *Sampogna*, dans *l'Ariane*, idylle qui semble avoir fourni à Redi le cadre et certains détails de son *Bacchus* en Toscane, enfin dans sa *Lira* où nos sonnettistes du temps de Louis XIII ont puisé bien des sujets, tels que *Belle qui se mire*, *Belle qui file*, *Belle qui se peigne*, etc.... Il est remarquable que dans une canzone patriotique à Venise son goût est presque irréprochable. La poésie sincère est faite pour les sentiments sérieux; une poésie puérile et fardée convenait à une époque de corruption, d'insouciance et de servilité comme le dix-septième siècle italien.

Né à Naples en 1569, il vécut tour à tour à Naples, à Rome, à Ravenne, à Turin, où il fut fait chevalier de Saint-Maurice, ce qui lui permet de s'appeler *il cavaliere Marino*, enfin à Paris, où il acheva son exubérante épopée. Les copies manuscrites en furent vendues jusqu'à cinquante écus d'or : on en fit une magnifique édition à Paris en 1623. Rappelé à Naples par le désir de revoir sa patrie, son retour fut une espèce de triomphe : il y mourut en 1625. La nature l'avait fait d'une taille et d'une maigreur extraordinaires : la veille et le travail hâtèrent sa fin ; c'était se donner beaucoup de peine pour gâter le goût en Italie et en France. En effet l'école de Marino s'étendit jusque chez nous : il eut pour disciples non pas nos précieuses qui datent de plus tard et dont l'influence s'exerça particuliè-

rement sur la langue et les mœurs, mais les poëtes, tels que Saint-Amant, Théophile, Malleville, et bien d'autres qui composent ce que l'on appelle souvent la littérature Louis XIII. En corrigeant ceux-ci, Boileau, qui n'aimait pas d'ailleurs l'Italie, fut un réformateur obéi même au delà des Alpes. C'est aussi l'opinion d'un critique distingué de nos jours qui a rapproché l'école de Marino de certains poëtes anglais du premier quart de ce siècle, grands amateurs du détail, et qui croyaient avec de jolies choses, *fine things*, rajeunir les sujets les plus usés[1].

Poëtes lyriques.

L'oubli des traditions de Pétrarque avait précipité la ruine de la poésie italienne : un certain bien naquit du mal; les formes lyriques furent changées, ou plutôt, s'il faut aller jusqu'à le dire avec Leopardi, la poésie lyrique moderne trouva pour la première fois ses cadres naturels, le moule de ses strophes, son rhythme, avec Chiabrera dont nous avons parlé, avec Testi, avec Guidi et Filicaja[2].

Fulvio Testi eut la prudence de fuir les exemples périlleux de Pindare et de s'en tenir à Horace, dont les leçons l'ont préservé du marinisme. On dirait qu'instruit par les témérités de Chiabrera, comme l'école de Malherbe l'a été par celle de Ronsard, il se garde avec soin de pindariser, et qu'il a trouvé comme elle le secret de bien imiter les anciens plutôt que de les défier au combat sur leur terrain. Il n'a pas le coup d'aile qui enlève quelquefois Malherbe; mais il vaut notre Maynard autant qu'un poëte éloigné de la cour par une magistrature au fond de l'Auvergne, en peut valoir un autre qui fut ministre et ami de son souverain le duc de Modène. On serait tenté d'admirer son ode à Ronchi sur la mollesse des mœurs et la déchéance de l'Italie, si l'on ne se souvenait de celle d'Horace sur le même su-

1. Lord Houghton, *The Life and Letters of John Keats*, p. 167-169, a new edition, London, 1867.

2. Prononcer le *j* comme un double *i* à l'italienne.

jet[1] et qu'il suit ingénieusement, non toutefois d'un pas égal. Nous n'hésitons pas, avec Leopardi, à le mettre à la tête des lyriques du XVII[e] siècle[2]. Testi, qui ne prêche pas moins que son maître Horace la vie modeste et retirée, mourut victime de son ambition (1646) dans la prison où l'avait fait enfermer son prince. On a dit que sa poésie fort connue à *un Ruisseau orgueilleux* qui, à travers une allégorie transparente, désignait un de ses rivaux, fut la cause de sa perte. D'autres prétendent qu'il était puni pour avoir cherché à entrer au service de la France. Les uns et les autres pourraient avoir également raison.

Guidi eut assez de succès pour s'échapper à dire que « Pindare n'était pas seul cher aux dieux. » A cette époque, Christine, réfugiée à Rome, s'entourait de savants et de lettrés, surtout depuis qu'elle avait dû perdre tout espoir de remonter sur le trône. Guidi fut son poëte favori; elle lui proposa le sujet de son *Endymion*, fable dialoguée, dont le but est de montrer toute la puissance de l'amour. La princesse descendue des hauteurs du pouvoir royal se voyait sans doute elle-même dans le personnage de Diane descendant du ciel en faveur d'un berger. L'analogie était agréable : Christine avait daigné distinguer plus d'un Endymion, et tous n'avaient pas eu le sort de Monaldeschi. L'*Endymion* et la plupart des poésies de cet écrivain, l'ode sur *la Fortune*, par exemple, trop vantée, sont des compositions qui flattent l'oreille et arrêtent peu l'esprit : excellent musicien, il avait un langage aussi fluide que ses vers. Mais la poésie lyrique ne peut se passer d'éloquence, et Guidi n'a guères que de la rhétorique abondante et de la déclamation théâtrale. Il est vrai que cette enflure devait paraître de la simplicité du temps des Achillini et des Ciampoli. Il eut le tort d'innover sans cesse dans la mesure des stances, ou plutôt de n'en observer aucune. Aussi a-t-il laissé à Testi, dont le couplet, imité d'Horace, est leste et précis, l'honneur d'avoir laissé la plupart des modèles pour la strophe moderne.

1. Horace, *Jam pauca aratro....*
2. Leopardi, *Epistolario*, t. I, p. 140.

Quoi qu'il en soit, le Pindare italien, qui, par parenthèse, ne savait pas le grec, ne paraît pas encore déchu de sa renommée.

Après la mort de Christine, il trouva un autre protecteur dans le cardinal Albani qui devint pape sous le nom de Clément XI. Passant du profane au sacré, il se mit à versifier les homélies du vénérable pontife, et c'est en lui portant un exemplaire de son livre, à Castel-Gandolfo, résidence d'été du saint-père, qu'il mourut en 1712. On rapporte qu'ayant trouvé une faute d'impression dans son nouvel ouvrage qu'il feuilletait, il avait été frappé d'apoplexie[1]. Guidi eut l'honneur d'être délégué par sa patrie, la cité de Pavie, près du prince Eugène, pour obtenir un dégrèvement d'impôts et l'avantage d'obtenir cette faveur non-seulement pour Pavie, mais pour la Lombardie entière. Les lettres déchues conservaient le privilége de placer très-haut leurs représentants dans l'estime des populations. Marino et Guidi, sortis de leurs pays presque inconnus, y rentraient au milieu d'un peuple accouru pour les féliciter.

De son vivant, Vincenzio da Filicaja dut sa renommée aux *canzoni* qu'il fit sur le siége et la délivrance de Vienne assiégée par les Turcs : il reçut des félicitations même des princes étrangers : aujourd'hui son nom reste glorieux, surtout à cause de ses sonnets patriotiques. Le plus célèbre fut connu en France dès la fin du XVII[e] siècle, grâce à Régnier-Desmarais qui le traduisit en vers latins. Voltaire le cita en l'attribuant par erreur à Zappi[2] : il a été, depuis, reproduit partout; le voici :

« Italie, Italie, à qui le sort fit le don fatal de la beauté, en te laissant pour dot des maux infinis dont tu portes douloureusement la trace inscrite au front;

« Oh! que n'es-tu moins belle, ou du moins plus forte afin d'inspirer ou beaucoup plus de terreur ou beaucoup moins d'amour à ceux qui semblent se fondre aux rayons

1. *Antologia* de Florence, octobre 1829, p. 148.

2. *Lettre aux auteurs de la Gazette littéraire*, Mélanges littér., t. II, p. 161 et suiv., édit. Baudouin.

de ta beauté, et qui cependant te portent des défis mortels !

« Je ne verrais pas descendre du haut des Alpes des torrents de soldats, ni des chevaux gaulois boire l'onde du Pô teinte de sang.

« Je ne te verrais pas, ceinte d'un fer qui n'est pas le tien, unir ton bras à celui de nations étrangères, pour servir toujours, que tu sois victorieuse ou vaincue. »

Heureux les poëtes auxquels il fut donné d'écrire en un jour d'inspiration un chef-d'œuvre, même de quatorze vers seulement ! Plus heureux encore ceux qui l'ont pu déposer comme offrande sur l'autel de la patrie ! Ce sonnet est peut-être le plus fameux de la littérature italienne[1]. Rien ne manque au sentiment profond de cette poésie, si ce n'est l'espérance : mais ce fut la destinée de l'Italie de pleurer sans espoir l'indépendance perdue, jusqu'au milieu de notre siècle, où l'on chantait encore, mais avec une perspective d'avenir, le sonnet de Filicaja. Il fallut la protection de Christine pour tirer cet enfant de Florence de l'obscurité où le retenait, malgré les compliments des princes, son modeste patrimoine. Il vivait alors à Rome où la reine de Suède se fit comme une cour de tous les lyriques du temps. Averti par l'exemple de cette princesse, Cosme III le mit au nombre des sénateurs et le nomma successivement gouverneur de Volterra et de Pise. Grâce à cette générosité tardive, le poëte classique du patriotisme italien vit sa vieillesse à l'abri de la gêne. Il mourut en 1707.

L'exemple de Chiabrera préserva Filicaja et Guidi des pointes et de l'affectation de l'école marinesque, sinon de l'enflure et de la recherche si générales au dix-septième siècle.

1. Lord Macaulay a dit avec une exagération évidente que Filicaja était le premier des poëtes lyriques modernes; il voulait reprocher d'autant plus vivement à Addison d'avoir fait visite à Boileau, qu'en passant à Florence l'auteur de *Caton* avait négligé Filicaja. Voy. *Essays*, t. II, *Addison*.

Théâtre.

Il y eut des spectacles et des fêtes dramatiques plutôt qu'un théâtre littéraire au XVII[e] siècle. Comme la pastorale en action était née de la difficulté de vivre qu'éprouvait la tragédie, le drame lyrique naquit de l'épuisement de cette pastorale. Déjà les intermèdes et les chœurs, dans les œuvres de théâtre, avaient préparé la voie à un chant s'étendant à tout le dialogue: la fin du XVI[e] siècle et le commencement du XVII[e] virent naître un genre mixte tout italien, qui s'appela d'abord *action musicale*, *melodramma* et, plus tard, ayant remplacé tout autre spectacle, se nomma l'*œuvre* par excellence, *opera*. La dernière idylle scénique de quelque renom, la *Philis de Scyros*, *Filli di Sciro*, par Guidubaldo Bonarelli fut contemporaine des premiers drames entièrement chantés du Florentin Rinuccini. Il est curieux que cet art tout d'agrément dut son origine aux efforts de l'érudition pour découvrir le récitatif des Grecs : quand on crut l'avoir trouvé, on l'appliqua aux paroles d'une tragédie mythologique; les chœurs seuls servirent de thèmes à des chants variés et complets. L'opéra tel que nous le connaissons fut complet le jour où les personnages exprimèrent leurs passions en cavatines, où Titus, Alexandre, Mithridate s'arrêtèrent dans le transport de leur douleur, de leur colère ou de leur jalousie, pour chanter une ariette. Qui sait si, dans l'avenir, l'art revenant sur ses pas, le récitatif ne reprendra pas ses droits perdus?

Dès l'abord le drame musical fut prodigue en ses magnificences: le grand-duc de Toscane s'y surpassa. La *Daphné*, l'*Eurydice*, l'*Aréthuse* et l'*Ariane* de Rinuccini furent représentées avec un luxe qui fit courir toute la noblesse italienne. Les changements de décors faisaient succéder aux vertes campagnes les plaines immenses de la mer, aux jardins en plein soleil le ciel assombri et les tempêtes, au séjour des âmes heureuses les éternels supplices de l'enfer; on voyait les arbres, ouvrant leur écorce, enfanter de belles nymphes, les forêts, produites par un coup de ba-

guette, donner naissance aux satyres, aux dryades et aux napées, aux ruisseaux et aux fontaines. Le poëte, qui présidait à toutes ces merveilles, un noble, un *gentiluomo* de Florence, joignait à son talent d'écrire celui de plaire et surtout l'envie de réussir près des grandes dames dont il enviait les suffrages. Il suivit Marie de Médicis en France et osa l'aimer. Il est vrai qu'il revint plus sage et qu'il termina sa vie dans des exercices plus édifiants qu'on n'en devait attendre du créateur de l'opéra.

La tragédie n'existait plus : elle cédait la place à la pastorale, au mélodrame, et, si l'on veut, aux mystères, *rappresentazioni* dont le peuple n'avait pas perdu l'habitude. Andreini de Florence, poëte et comédien, qui vint à Paris sous Louis XIII, fit des pièces de toute sorte, fort irrégulières, à l'imitation des Espagnols. Mais ses ouvrages les plus connus sont tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament : une espèce de célébrité s'est attachée à l'un d'entre eux, celui d'*Adam*, que Milton a peut-être vu représenter à Milan, et qui a pu fournir à sa pensée la première idée de son *Paradis perdu*. Au reste, cette tradition a pris nais sance dans les conversations de Rolli, le traducteur de l'épopée anglaise, avec les lettrés de Londres, et il n'est pas impossible que certains plans de tragédie du grand poëte sur la chute du premier homme en aient fourni le germe.

La comédie, laissée aux petites villes et aux classes inférieures, tomba dans le domaine des improvisations populaires, des dialectes provinciaux, des masques traditionnels. Elle disparut d'abord devant la comédie rustique, *commedia rusticale*, comme la tragédie fut chassée de la scène par le drame pastoral et par l'opéra. A peine l'histoire littéraire de ce siècle a-t-elle tiré un nom de la foule de ceux qui travaillèrent pour ce genre de représentations grossières. Buonarotti le jeune, le neveu du glorieux artiste de ce nom, appelé Michel-Ange comme lui, a laissé deux compositions qui n'ont rien du drame, si ce n'est le dialogue, la *Fiera*, la Foire, et la *Tancia*. La première compte une foule de personnages allégoriques tels que l'Art, le Travail, le Négoce, les Affaires, le Sommeil, l'Oi-

siveté, l'Épargne, le Mensonge, le Change, le Courtage, etc.: ces êtres de raison pure se coudoient avec des êtres réels, gens de toute condition et de tous métiers. Tout cela va et vient et parle, sans qu'il y ait l'ombre d'une intrigue; mais tout cela parle beaucoup, et c'est ce que voulait l'auteur. La pièce, si c'en est une, est composée de cinq journées formées chacune de cinq actes, d'où résulte une série de vingt-cinq actes avec autant d'intermèdes et de prologues. Elle fut représentée en cinq soirées. Salvini, qui a fait de copieux commentaires sur cette œuvre et qui devait être bien informé des intentions de l'auteur, assure qu'elle a été écrite pour réunir, en faveur de la Crusca, tous les mots et les idiotismes florentins dans lesquels Buonarotti le jeune était profondément versé. Composer une œuvre dramatique aussi dénuée d'intérêt qu'elle est colossale, pour servir à la préparation d'un dictionnaire, l'entreprise semble un paradoxe, et il serait permis de douter du témoignage de Salvini, si l'on ne songeait que la Crusca s'imposa pour règle de ne constater que la langue écrite. Elle poussait si loin le respect de cette loi, qu'elle consultait et dépouillait toute espèce de vieux papiers, titres, contrats, cahiers de dépense. Sans doute il était plus simple de recueillir de première main les mots et les tours consacrés par l'usage; mais du moment que le scrupule et une sorte de religion défendaient à l'Académie de procéder ainsi, Buonarotti le jeune et ses comédies grammaticales valaient bien le registre d'un marchand de soieries ou d'un épicier.

La *Tancia*, qui prend son titre d'une héroïne de la pièce, se renferme dans les limites ordinaires d'une composition théâtrale, et présente un échantillon de la *commedia rusticale*, le seul qui soit lu aujourd'hui: au siècle dernier on ne la jouait plus que dans les colléges[1]. On y trouve la peinture des mœurs et le langage des paysans de la Toscane, sinon des efforts pour atteindre à l'apparence d'un intérêt dramatique: les vers témoignent d'une certaine habi-

1. Baretti, *Gl'Italiani*, t. I, p. 69, Milan, 1818.

leté dans la coupe du dialogue. On peut lire la scène où la Tancia et la Cosa font entendre leurs plaintes alternatives sur la mort de leurs maris; mais la traduire serait supprimer précisément ce qui faisait l'objet académique de l'auteur.

On conçoit aisément que de tels ouvrages, curieux mais pédantesques, n'étaient pas faits pour le peuple : comment s'étonner qu'il préférât Arlequin, Brighella, Zanni[1], Pantalon et le Docteur? D'ailleurs une fois que la comédie sortait des frontières de la Toscane, elle devenait incapable de provoquer le rire à moins d'employer tour à tour le dialecte particulier de Bergame, de Venise, de Ferrare, de Bologne, de Naples. Il n'y a pas de comédie, pas de plaisanterie, pas de rire, sans les expressions du terroir, sans un atticisme: l'Italie n'en avait pas, ou elle en avait un trop grand nombre, autant que de provinces. Le toscan n'en était un que pour les natifs de Florence et de Sienne; pour les autres il était un langage étudié. On le parlait comme une langue apprise, ou plutôt on parlait son dialecte maternel en terminant les mots à la florentine. Point de jet naturel, point de saillie spontanée sans avoir recours à l'idiome provincial. De là l'usage comique des patois et l'inutilité d'apprendre par cœur des rôles populaires toujours les mêmes; de là l'usage de ne mettre par écrit que le sujet et la division des scènes, ce qu'on appelait le *canevaccio*, — canevas — ; de là les masques, c'est-à-dire les personnages traditionnels dont chacun représentait une province. Le toscan vrai ou apparent était réservé pour les amoureux, qui étaient appelés les rôles sérieux, à cause de la noblesse relative de leur langage. Aussi le peuple écoutait-il tous les personnages excepté les amoureux : et cependant ils décidaient du sort de la représentation par l'occasion qu'ils offraient à la jovialité des autres acteurs ; ils réussissaient non par ce qu'ils disaient, mais par ce qu'ils faisaient dire. On devine quel degré de vraisemblance était possible dans ces pièces où, chez un père qui parle

1. *Zanni*, abréviation vénitienne pour *Giovanni*, ou, suivant d'autres, nom dérivé du *sannio* des Latins.

bolonais, entre un valet et une servante qui parlent bergamasque, l'amoureuse parlait toscan. Les spectateurs étaient indulgents à cause de l'improvisation même. Ils assistaient en quelque sorte à la composition comme au débit de la comédie : le *scenario* étant connu d'avance, le public essayait lui-même de le remplir par la pensée, et il était malaisé que des acteurs habiles ne trouvassent pas mieux que lui[1]. Telle fut cette comédie *a soggetto* ou *commedia dell' arte* qui, au siècle suivant, opposa de si vives résistances à la réforme de Goldoni.

Poëtes satiriques et burlesques.

L'art du comédien dans ces improvisations populaires était plus souvent un divertissement qu'un métier, et les amateurs portaient souvent le masque du Vénitien Zanni, du Bergamasque Arlequin ou du Calabrais Coviello. Vers la fin du carnaval de 1639, un acteur qui se donnait le nom de Formica fit accourir Rome entière à ses représentations. Quand il eut émerveillé le public par sa verve, par l'originalité de son jeu, par son talent à jouer du luth dans les intermèdes, il ôta son masque et l'on reconnut Salvator Rosa. Ce n'est pas ici le lieu de raconter sa vie aventureuse, qui appartient surtout à l'histoire de la peinture ; mais il réussissait trop dans la comédie pour n'avoir pas l'étoffe d'un satirique. Cependant on n'improvise pas des satires, et il ne suffit pas de sentir vivement pour être un Juvénal. Le grand peintre a des pages fortes et virulentes, mais jetées au milieu de compositions diffuses et négligées. Pour faire ses preuves d'écrivain, il multiplie les souvenirs d'une érudition assez commune : c'était par suite de la même vanité qu'il affectait de n'être pas paysagiste. Au reste son pinceau trahissait le même esprit que sa plume : ses peintures étaient quelquefois des satires. Dans son tableau de la *Fortune*, les yeux et le nez d'un

1. Zanotti, *Dell' Arte poetica*, p. 143-170, édit. Florence, Le Monnier, 1859.

porc parurent d'une ressemblance frappante avec ceux d'un grand personnage; un autre dignitaire fut reconnu sous la physionomie d'un âne foulant sur son chemin des lauriers et des myrtes; un troisième eut le malheur d'être comparé par les curieux avec un bouc couché sur des roses. Le peintre dut quitter Rome précipitamment. Ses satires auraient pu lui attirer la même disgrâce: elles sont remplies d'invectives contre la tyrannie; mais il ne les publia qu'avec une double prudence, lorsqu'il fut en sûreté à Volterra sous la protection du grand-duc de Toscane, et après qu'il en eut soumis le texte à son ami Redi, chargé d'en condamner les idiotismes napolitains.

Salvator Rosa put dire comme Juvénal : *Facit indignatio versum :* il écrivit sous la dictée d'une colère qu'il ne dissimule pas. Dans ses deux satires intitulées *Babylone* et *l'Envie*, il répand l'amertume de son cœur, après avoir vu échouer la révolution dont Masaniello avait été le chef, le roi pendant huit jours, et dont lui-même fut le partisan et l'un des acteurs. Il n'y a guère moins de passion dans celles qui ont pour sujet *la Peinture*, *la Poésie*, *la Musique :* il a rencontré pourtant des traits heureux sur les peintres et les poëtes de son temps; il s'élève à l'éloquence lorsqu'il rappelle à ceux-ci le devoir qu'ils sacrifiaient au goût frivole et corrompu du siècle.

« Sortez de vos intrigues fabuleuses; accordez votre lyre avec les pleurs et les cris de tant d'orphelins, de veuves, de misérables. »

« Dites sans crainte les affreuses clameurs qui s'élèvent de ce pays gémissant, abattu, épuisé par des tyrans perfides. »

« Dites que dans les tribunaux et dans les gouvernements on n'envoie que de rapaces vautours.... »

« Dites que les princes ne songent qu'à réserver la pêche et la chasse, en sorte que des riches avides prélèvent sur la faim commune les frais de leur table. »

« Et comment avec des murs, des fossés, des palissades, au mépris des lois de la nature, ils enferment les forêts et confisquent les mers. »

« Dites que sans compter les dommages de la grêle et de l'incendie, un pauvre galant homme qui possède quatre mottes de terre, en paye la moitié à ses seigneurs et à l'usurier.... »

« Voilà les choses qui vous doivent inspirer un saint zèle, au lieu de vous arrêter à dire les charmes d'une chevelure dorée sous un blanc voile. »

Le Florentin Benedetto Menzini n'est pas moins passionné : ce sont des satires non-seulement cruelles, mais méchantes que les siennes, et l'auteur les termine par ces deux vers :

« Avant que je rende le dernier soupir, fais, Seigneur, que je voie écarteler tous les fourbes : je consens à être leur bourreau. »

D'où vient qu'il en voulait tant à l'espèce humaine ? Il avait espéré d'enlever le prix de la poésie lyrique à Chiabrera ; les lettrés le repoussèrent. Il se présenta pour être précepteur dans des familles patriciennes ; les nobles n'en voulurent pas. Il sollicita du grand-duc une chaire d'éloquence à Pise ; elle ne lui fut pas accordée. Ne pouvant réussir dans aucun de ses projets il se vengea en écrivant des satires ; ce qui ne l'a pas empêché plus tard dans son *Art poétique* de recommander aux poëtes satiriques le respect des réputations, et de les avertir que le siècle, étant plus charitable, ne s'accommode pas de la témérité latine. Cet ouvrage didactique conçu à l'imitation de Boileau et pour répondre aux jugements des critiques français par le tableau de la poésie italienne est un panégyrique ampoulé[1], un ouvrage de parti pris, presque de circonstance, dont le moindre tort est de se modeler sur un poëme qu'il était peut-être destiné à combattre. Menzini n'en est pas moins par sa correction et sa pureté un classique de l'Italie. Avec ses satires, s'il suffisait de la perfection du langage pour être au premier rang, il serait placé au-dessus de Salvator Rosa, comme de Soldani, d'Adimari et de tous les poëtes qui, au XVIIe siècle, ont suivi les traces de Juvénal.

1. Menzini, *Lettere a Francesco Redi*, Firenze, 1828. — Baretti, *Frusta letteraria*, n° X.

La satire fut si bien la poésie de ce siècle qu'elle envahit jusqu'à l'épopée. En effet le poëme héroï-comique ou plutôt burlesque est l'invention de la muse italienne épuisée, et Tassoni de Modène, qui a tourné l'antiquité en ridicule, qui a secoué le joug d'Homère et de Pétrarque, en a donné le premier modèle. Son esprit, et il en avait beaucoup, était naturellement tourné à l'ironie : les épreuves de la vie, l'ambition déçue, les services mal récompensés, les combats pour les meilleures causes, celle de l'Italie, par exemple, contre les Espagnols, aboutissant à une issue misérable, tout concourut à fortifier en lui le mépris des choses humaines. Cette sorte de philosophie de la dérision se fit place dans ce qu'il pouvait écrire de plus sérieux, dans son testament. Après avoir ordonné qu'on portât son corps dans un sac sans autre véhicule que l'épaule d'un porte-faix, avec un prêtre, une croix et une seule chandelle, il laissait à l'église qui recueillerait ses restes douze écus d'or sans obligation aucune, « attendu la modicité de la somme, d'autant plus qu'il ne les laissait que pour ne pouvoir les emporter avec lui. » Il léguait à un fils naturel « cent écus en menue monnaie, afin qu'il pût s'en faire honneur à l'auberge. »

La *Secchia rapita*, — le seau enlevé — est la satire de toutes les choses du passé et un peu du temps présent, de tout ce qui n'était que « vieillerie » pour ce déterminé partisan des modernes, et aussi de ce qui autour de lui faisait bonne figure. On sait que le seau dont il s'agit, était un trophée des Modénais qui l'avaient enlevé à ceux de Bologne dans une des guerres infinies que se faisaient au XIII[e] siècle les Guelfes et les Gibelins : on montre encore aujourd'hui ce titre de gloire aux curieux dans le campanile de Modène. Le poëte

> Qui, par les traits hardis d'un bizarre pinceau,
> Mit l'Italie en feu pour la perte d'un seau[1],

a groupé autour de cet objet ridicule, tous ceux dont il

1. Boileau, *Le Lutrin*, ch. IV.

voulait amuser sa verve sceptique. Un rayon de gloire brillait sur le nom d'Enzo, le fils de Frédéric II, poëte et roi; il vivait dans les souvenirs de l'Italie. L'auteur lui laisse sa physionomie de héros, mais il le livre à des aventures grotesques ; après un songe épique, digne d'Énée et d'Agamemnon, le guerrier saisit son épée sous son chevet, et il en décharge à travers les ténèbres un grand coup sur un vase peu poétique. Françoise de Rimini et Paolo Malatesta, mélancoliques figures, étaient assez punis dans l'enfer de Dante, sans que leurs amours, grâce à Tassoni, servissent méchamment de thème à des octaves dans le goût de Marino. Les vieux poëtes toscans sont parodiés dans les protestations amoureuses du pauvre comte de Culagna à la belle amazone Renoppia qui se moque de lui. L'aveugle Scarpinel qui chante des gaudrioles et que Renoppia veut châtier de sa pantoufle, rappelle avec malice le Démodocus de l'Odyssée. Enfin notre complaisance ne saurait admirer aussi généreusement qu'on l'a fait, les grotesques peintures que Tassoni a tracées des Dieux d'Homère. Qu'il fût à propos de jeter quelque ridicule sur l'abus de la mythologie si fréquent à cette époque, cela n'est pas douteux. Mais, sans partager sur ce point la superstition littéraire de Boileau, Jupiter, Neptune, Apollon, ne sont pas si risibles, et les parodies de ce genre accusent la déchéance du goût. Au reste l'écrivain ne ménage guères plus les vivants, et ses personnages, quand il ne les exhume pas des chroniques, sont des contemporains.

Trois poëmes héroï-comiques, chez les modernes, sont célèbres entre tous, la *Boucle de cheveux enlevée* du poëte anglais Pope, le *Lutrin* de Boileau, la *Secchia* de Tassoni qui a donné le signal aux deux autres. Le premier est élégant et spirituel avec froideur. Le second se recommande par la gaieté : il est classique, parce que l'auteur s'est contenté de grandir des choses petites. « Au lieu, dit-il, de faire parler Didon et Énée comme des harengères et des crocheteurs, il donne à un horloger et à une horlogère des paroles dignes d'Énée et de Didon. » Il fatigue à la longue par l'ironie constante de cette opposition. Le troisième paraît

d'abord avoir choisi la même marche, mais il rapetisse souvent le choses grandes, ce qui est de la parodie, le pire des genres. Plus original et plus fécond que les deux précédents, vraiment épique par moments, surtout au chant VI[e], et rival heureux d'Arioste, il lasse malgré la variété de ses inventions : il y a trop de combats, et dans ces combats trop de caricatures. Il a une manière, presque une méthode : ses octaves commencent avec éclat, et se terminent presque toujours par une trivialité ; c'est par là qu'il descend au-dessous du genre comique et qu'il se mêle aux poëtes burlesques. La Fontaine l'a bien remarqué, quand il dit qu'il finit un morceau « comme le Tassone ses stances dans *Secchia rapita*[1]. »

Il y a donc un mélange de tous les tons dans ce poëme, depuis les plus élevés jusqu'aux plus bas. Telle est aussi la nature des compositions plaisantes de ce pays, *opere giocose*, où la poésie confine à la bouffonnerie. Tassoni a fait école, non pas seulement en Italie, mais en France. En Italie, son nom est accompagné de ceux de Bracciolini, auteur du *Scherno degli Dei*, — la Satire des dieux, — qui paraît l'avoir devancé de quelques années, et du peintre *Lorenzo Lippi*, dont l'ouvrage, *il Malmantile racquistato*, — le château du Malmantile reconquis, — est une charge d'atelier, où il mit pêle-mêle les artistes et les lettrés de sa connaissance. Celui-ci fit les délices des Florentins, jaloux de posséder un modèle dans ce genre comme dans tous les autres, et le désespoir de tous les Italiens par son obscurité, ses allusions et ses idiotismes. En France, Tassoni n'eut pas moins d'imitateurs que le chevalier Marino. Scarron, d'Assoucy, tous nos « grotesques », une bonne part de ceux qu'on s'est plu à nommer les *victimes de Boileau*, lui firent cortége. Rien n'était plus contraire au véritable esprit français, plus éloigné même de la veine gauloise, que la parodie perpétuelle introduite chez nous sous prétexte de suivre l'auteur de la *Secchia*. Le grand critique rendit hommage à Tassoni dans son *Lutrin* et fit justice de

1. La Fontaine, Lettre à M. Simon de Troyes, février, 1686.

ses copistes dans ses satires comme dans son *Art poétique*[1].

L'éloquence dans les sciences.

Les écrivains les plus corrects du XVIIe siècle sont des astronomes, des physiciens, des naturalistes; et le médecin Redi, auteur de lettres plus estimées que ses poésies, est considéré comme le dernier classique italien, celui qui emporta avec lui le secret de l'autorité, après lequel il n'y avait plus de modèle infaillible du langage. Florence a l'honneur de donner l'impulsion aux sciences, comme elle l'avait donnée aux lettres durant trois siècles, et les hommes de cette ville privilégiée qui firent les grandes découvertes, furent aussi ceux qui tracèrent les meilleures pages destinées à les exposer. Galilée ne fut ni un grand moraliste comme Bacon, ni un grand métaphysicien comme Descartes; mais, prosateur de premier ordre comme l'un et l'autre, il l'emporta sans comparaison sur Bacon comme inventeur, et, de l'avis de tous, sur Descartes comme expérimentateur. Ce fut sa gloire particulière de ne pas former de systèmes, de ne pas ramener à des principes arrêtés les phénomènes de la nature mal observée; ce fut aussi son désavantage, car il ne fut pas d'abord estimé à son juste prix. Moins hardi, mais plus sage, il survit aujourd'hui, comme physicien, à Descartes, qui l'a dédaigné. En mathématiques, en physique, en astronomie, partout, Galilée a laissé des traces glorieuses et durables. Né à Pise (1564-1641), professeur à l'université de cette ville, l'orthodoxie aristotélique le força de s'en éloigner; hérétique de la science, il trouva dans Padoue le bon accueil que le sénat de Venise faisait aux novateurs de talent. Pour son repos et pour la science, il eût mieux fait d'y rester : mais sa patrie le rappelait, il y

1. Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté :
On ne vit plus en vers que pointes triviales..., etc.
BOILEAU, *Art poétique*, ch. I.

revint ; son immense réputation et les prières de ses amis l'attiraient à Rome ; il s'y rendit, il y retourna une seconde fois. Là ses innovations scientifiques furent travesties en hérésies religieuses. Un moine lui avait déjà fait à Florence une application ridicule de ce passage de saint Luc : « *Viri Galilæi, quid statis aspicientes in cœlum*[1] *?* » Un jeu de mots conforme au goût du temps, fut la première atteinte portée au savant illustre. L'envie, le faux zèle, quelque imprudence de l'écrivain, achevèrent de le perdre. Aujourd'hui l'astronomie n'a plus rien à démêler avec la théologie ; mais alors le système de Copernic était à grand'peine toléré ; Galilée aurait pu continuer le cours de ses découvertes et laisser à l'astronome de Frauenbourg le soin de convertir les partisans obstinés de la fixité de la terre ; il fit la faute de se croire plus habile que ses ennemis. Ce fut une faute heureuse pour la littérature, puisqu'elle nous valut le *Dialogue sur les systèmes du monde.* Sans se donner pour un copernicien, il chargeait deux personnages, l'Espagnol Sagredo et le Vénitien Salviati, d'argumenter contre un partisan naïf des vieilles erreurs de Ptolémée. La malice du Florentin perçait à travers les ingénuités de ce maladroit défenseur des antiques préjugés, à travers le nom même de Semplicio dont il l'affublait. Galilée eut à se repentir d'avoir trop d'esprit. On répandit le bruit que ses plaisanteries avaient pour but les cardinaux, que le nom de Semplicio atteignait la personne même du saint-père. Galilée, âgé de soixante-dix ans, fut contraint de se justifier devant l'inquisition d'avoir vu la vérité, et la base même de l'astronomie moderne devint l'objet d'un procès criminel. Il fut condamné à rétracter ses convictions. Les anecdotes sur le cachot et la torture du grand homme sont des fables ; mais bien que sa prison fût tantôt un palais, tantôt une maison de campagne, le noble vieillard cessa d'être libre. Il passa les neuf dernières années de sa vie dans sa retraite d'Arcetri près de Florence.

1. « Hommes de Galilée, pourquoi restez-vous les yeux fixés vers le ciel ? »

Son imprudence, si c'en est une, venait de sa foi dans la vérité : il croyait que le vrai était fait pour toutes les intelligences; c'est pour cela qu'il a écrit dans sa langue maternelle. Il partage cette idée avec Descartes ; il l'a même exprimée plus souvent et avec plus d'éloquence. Ses *Lettres* sont un monument quelquefois pathétique et toujours curieux de sa vie, de son caractère, de son siècle aussi, et de la faiblesse générale qui le laissa en proie à la haine des envieux plus encore qu'à la persécution.

François Redi d'Arezzo, médecin et naturaliste, professeur à Florence, fut un des membres les plus renommés de l'académie *del Cimento*, c'est-à-dire de la véritable école de Galilée, puisque son titre signifie « expérience ». On a vanté l'enthousiasme poétique de cet écrivain, qui a composé, en effet, nombre de sonnets et de poésies lyriques, sans compter deux dithyrambes. Sa véritable passion était au service des sciences médicales et naturelles; il parle dans ses lettres en ennemi juré des médecins ignorants de son siècle. Un de ses dithyrambes, *Bacco in Toscana*, jouit autrefois d'une grande célébrité. Le roi Louis XIV trouvait du loisir pour le demander et pour se le faire lire par le président Roze, qui fut quelque temps comme son secrétaire d'état au département des lettres[1]. Le dieu du vin arrive d'Orient à Florence exprès pour faire l'éloge des vins de Toscane et des savants ou des poëtes qui sans doute font la cour à sa divinité non moins qu'à celle d'Apollon. Il goûte des crus du terroir, s'anime dans un très-long monologue à mesure qu'il boit davantage, et finit par perdre l'équilibre en rendant un oracle en faveur du vin de Montepulciano. C'est un essai fort habile d'harmonie imitative et un tour de force ingénieux de versification; ce n'est pas de la poésie. L'ivresse, dans le dithyrambe grec, était une ivresse sacrée; celle du Bacchus toscan est toute familière, et convient fort à un académicien en gaieté. Soit que le médecin eût quelque scrupule d'avoir chanté le vin avec si peu de ménagement, soit qu'il voulût ajouter

1. Redi, *Lettere*, 21 janvier 1685

un second jeu d'esprit au premier, il fit un second dithyrambe en l'honneur de l'eau, sous le titre d'*Ariane malade*, mais qui fut un échec complet. Les lettres de Redi et ses traités mêmes lui assurent une réputation littéraire durable. Il fut peut-être le seul membre de l'académie de la *Crusca* à qui il fut permis de collaborer avec autorité au Vocabulaire et d'y voir ses ouvrages introduits comme modèles de langue.

Historiens et prosateurs divers.

Par Davila l'école historique italienne, la tradition de Guichardin et de Machiavel, semble se prolonger jusque dans le XVIIe siècle. Il est le dernier qui ait écrit l'histoire en homme d'État qui s'est mêlé aux affaires et a vu de près les événements. Son livre fut des plus populaires en France, au temps de Louis XIV : il est le seul historien moderne que Fénelon ait cité quand il a voulu réunir quelques conseils sur la manière d'en remplir les fonctions; il fut traduit dans toutes les langues. Né d'une famille patricienne de Venise, fils du dernier connétable du royaume de Chypre, il fut élevé à la cour de France, à laquelle ses parents s'étaient attachés. Il servit sous les Valois, dont il a raconté les règnes dans ses *Guerres civiles de France*. Mais il n'écrivit que parvenu à la maturité de l'âge, quand ses maîtres n'étaient plus, quand il vivait dans sa patrie, dans le seul pays d'Italie où la plume conservât quelque liberté. Il ne dément pas ses origines : l'esprit de Guichardin se retrouve dans la pensée qui le dirige; historien purement politique d'une guerre religieuse, il ne prend parti ni pour ni contre le catholicisme, mais pour la monarchie; il ne voit dans les conflits que les jeux de la force et de la ruse; il prend parti pour le succès et blâme la Saint-Barthélemy parce qu'elle n'a pas réussi. Fénelon, reconnaissant qu'il se fait lire avec plaisir, lui reproche de « parler comme s'il était entré dans les conseils les plus secrets[1]. » Et en effet Davila s'applique à trouver de pro-

1. Lettre à l'Académie.

fonds motifs à toutes les actions, même à celles qui sont fortuites ou qui découlent d'un penchant personnel. Tout raffiné qu'il est, il paraît avoir souvent rencontré la vérité. Un témoignage curieux lui fut rendu par un des personnages les plus versés dans le monde que représente l'*Histoire des guerres civiles*. Girard, secrétaire et biographe de d'Épernon, raconte qu'il lisait cet ouvrage à son vieux duc, et que celui-ci, confirmant les récits de l'écrivain, admirait comment il avait pu être si bien informé des plus secrets conseils et des mesures prises avec le plus de mystère[1]. Davila mourut avant d'avoir pu être le témoin du succès de son livre (1631). Il faut lui savoir gré d'avoir eu plus de souci du fond que de la forme de cet ouvrage : c'est ce qui lui a permis d'échapper à la recherche de l'esprit dont les écrivains de ce siècle sont infectés : Giordani compare avec trop d'indulgence sa période au cours abondant du Tésin[2]. On ne peut d'ailleurs reprocher à sa composition que le tort d'avoir sacrifié au préjugé dominant, en mêlant des discours à l'histoire.

On ne sera peut-être pas tenté de faire ce reproche au cardinal Bentivoglio, auteur des *Guerres de Flandre*. En effet, ses discours, placés tour à tour dans la bouche des catholiques et des protestants, maintiennent dans l'ouvrage une sorte de balance impartiale que le prince de l'Église n'aurait pu conserver autrement. Par opposition, il est aussi fleuri, aussi pimpant et recherché que Davila est simple. Au reste, ses *Lettres* ont conservé plus de réputation que son Histoire : elles sont trop étudiées, mais l'intérêt qui s'attache à cette correspondance, quand il était nonce à l'étranger, en rend la lecture agréable et parfois utile à l'historien.

Le concile de Trente ne pouvait manquer d'avoir ses narrateurs en sens contraires, suivant la couleur des partis opposés. Paolo Sarpi, servite, fort connu en France au XVIIe siècle sous le nom de *Père Paul*, écrivit l'histoire de

1. Bolingbroke, *Letters on history*, p. 136, London, 1752.
2. Giordani, t. VIII, p. 187, édit. de Milan.

cette célèbre assemblée en adversaire de la cour romaine. Sforza Pallavicino, jésuite, plus tard cardinal, la refit pour lui répondre. Le premier, d'une lecture plus piquante parce qu'il a pris le parti de l'attaque, s'est servi de tous les écrivains indépendants qui l'ont précédé, tels que notre De Thou, et même des protestants modérés, tels que Sleidan, auteur des *Commentaires historiques* et délégué de la ville de Strasbourg au concile. Bossuet l'a soupçonné d'hérésie : il professe la libre interprétation des livres saints, et sépare l'exégèse de la doctrine des Pères ; il se rapproche des protestants sur le dogme de la grâce et de la justification. Mais il les condamne pour s'être détachés de l'Église, et défendant la même cause que les gallicans, il combat pour les libertés des Églises nationales. Il était le théologien d'État de la république de Venise. Le second, moins nouveau parce qu'il est réduit à l'apologie, tombe dans l'excès opposé de vouloir tout défendre ; il atténue quand il ne peut pas nier, il dissimule certaines objections, certains documents. Il relève beaucoup d'erreurs de son devancier, mais il est obligé de repasser sur ses traces, et il n'a ni son esprit, ni sa vivacité. En revanche, il a de l'élévation, de l'éloquence, une certaine noblesse où Giordani croit entrevoir son éducation aristocratique et sa haute naissance : il était né à Rome d'une race princière lombarde. Pallavicino ne désirait pas moins pour lui que pour sa cause le succès de son livre : la gloire de se voir admettre dans le Vocabulaire de la Crusca ne lui paraissait pas moins enviable que la dignité cardinalice. De là peut-être tant d'effets de style, tant d'ornements, tant d'antithèses, qui déparent son livre et impriment çà et là sur ses pages le cachet de son siècle. Le théologien de Venise, au contraire, conserve toute la simplicité de sa robe. Quand les Vénitiens voulurent se défendre de l'interdit où les mettait le pape Paul V, ils firent choix d'un certain lettré qui avait la réputation de savoir toutes les finesses de la langue et d'en posséder toutes les grâces : en même temps ils chargèrent le moine de lui fournir tous les mémoires nécessaires. Ce procédé adopté pour rendre le plaidoyer de la république plus

éloquent, produisit l'effet contraire. Il fallut laisser à celui qui avait trouvé les raisons le soin de les exprimer[1]. Désormais Paolo Sarpi ne fut pas seulement le théologien, mais l'avocat de Saint-Marc. Les contemporains auraient pu tirer de ce fait une leçon inattendue : le beau langage par lui-même n'est rien; la pensée, en naissant, apporte avec elle la forme qui la doit revêtir, et c'est lorsque le goût est gâté qu'on les sépare.

Les deux champions de Rome et de Venise s'attirèrent des inimitiés qui se traduisirent pour le Romain par les plus violentes diatribes, pour le Vénitien par des coups de poignard. Ils appartenaient à deux générations différentes, et moururent, Sarpi en 1623, Pallavicino en 1667, laissant le souvenir de deux carrières aussi opposées que l'étaient leurs caractères et leurs talents, laissant aussi les premiers exemples d'une histoire écrite d'un bout à l'autre avec un parti pris.

Pour la première fois, à cette époque, Rome produisit des écrivains célèbres, la compagnie de Jésus des auteurs classiques dans la langue nationale, la prose toscane des maîtres qui n'avaient vu le jour ni à Florence, ni à Sienne, ni à Pise. Paolo Segneri fut jésuite et Romain, comme Pallavicino. Daniele Bartoli, jésuite aussi, naquit à Ferrare. Ce dernier fut un savant universel, grammairien, physicien. Monti et Giordani ont exhumé sa réputation presque oubliée : ils n'ont réussi qu'à lui rendre des lecteurs curieux d'étudier la langue dans un de ceux qui en ont possédé le mieux les trésors. Mais dans Segneri, la chaire italienne eut un orateur éloquent, le premier, le seul peut-être. Chose remarquable, l'Italie, avec une avance de trois siècles dans la littérature, ne posséda l'éloquence sacrée qu'au moment même où ce genre parvenait en France à sa perfection. C'était pourtant le pays où Cavalca, dès le XIV[e] siècle, avait parlé avec abondance et clarté, où Savonarole avait tenu tout un peuple suspendu à ses lèvres ; mais

1. La Mothe le Vayer, *De l'Éloquence françoise*, t. II, 1[re] partie, p. 224 et suiv., édit. Dresde, 1756.

l'un prêchait avant qu'il y eût un art de la parole, l'autre était surtout un homme d'action. C'était aussi le pays où le grand poëte du XIVᵉ siècle avait dit :

« Aujourd'hui l'on va prêchant avec des bons mots et des plaisanteries ; pourvu que l'on rie, le capuchon s'enfle d'orgueil, et l'on n'en demande pas davantage[1]. »

La chaire italienne manquait surtout de simplicité : le soin d'annoncer l'Évangile était le plus souvent laissé aux religieux, qui rivalisaient d'inventions et d'efforts pour attirer la foule. Tantôt l'abus de l'esprit, tantôt la déclamation outrée, convertissait le sermon en parade. L'homélie pastorale était négligée, et les évêques abandonnant le ministère de la parole, il n'y avait pas d'orateurs que le soin de leur dignité empêchât de le compromettre. Segneri devint un grand prédicateur à force de zèle, d'études sur les anciens, de travaux sur la langue. Il y avait en lui un ardent missionnaire ; il n'est pas une contrée de l'Italie où il n'ait prêché ; dans les saisons les plus rudes, à travers forêts et montagnes, logeant dans les chaumières, s'accordant à peine la nourriture et le sommeil, il allait pieds nus porter la parole divine. Il avait la foi des esprits les plus simples et l'imagination remplie de miracles tels que ce temps et ce pays les pouvaient seuls accueillir. Les foules s'amassaient autour de lui, le suivaient même pour l'entendre encore[2]. Il y avait aussi dans ce moine enthousiaste un disciple des anciens orateurs, en particulier de Cicéron, dont il reproduit l'ampleur. L'orateur romain était un exemple dangereux surtout dans une de ces périodes de la littérature où l'on ne sait plus s'arrêter. Segneri, quand il s'empare d'un mouvement, le pousse à bout et l'épuise ; quand il prend une image, une comparaison, il l'étend, il se joue tout autour, parfois jusqu'à la puérilité : on est trop souvent contraint de se rappeler qu'il est un *seicentista*. Nous ne parlons pas des fautes de goût de détail, telles que les souvenirs profanes, les lieux communs de la mytho-

1. Dante, *Divina Commedia.*
2. Massei, *Vita di Segneri.*

logie; il a donné plutôt l'exemple de les éviter, ainsi que les jeux d'esprit et les pointes. Il a lui-même défini son éloquence « un chemin, non pas fleuri, mais agréable et commode. » Ce prédicateur cicéronien et pourtant populaire est enfin doublé d'un profond connaisseur de la langue toscane. Il se prépara au métier d'orateur par une lecture assidue des classiques florentins, et s'exerça au maniement de la prose dans la traduction des œuvres de Cicéron et d'autres écrivains. Paolo Segneri succomba à la fatigue en 1694, âgé de soixante-dix ans.

Dans cette revue rapide des prosateurs du XVII[e] siècle nous n'avons pas rencontré les publicistes : une seule question politique agitait alors le sommeil profond des esprits et triomphait de leur insouciance, celle des limites de l'autorité politique et de l'autorité religieuse; entre ceux qui l'ont traitée, Sarpi a conservé une place dans l'histoire. Un souvenir est pourtant dû à Tassoni pour ses pamphlets contre l'Espagne, et à Trajano Boccalini, qui a combattu pour la même cause dans des écrits satiriques. Il ne restait que deux coins de terre indépendante en Italie, le Piémont et Venise : c'est là aussi que prirent naissance les *Philippiques* de Tassoni et la *Pierre de touche* de Boccalini. Celui-ci était de Loreto; il avait vécu à Rome, où il donna des leçons à Bentivoglio, qui l'appela « le grand anatomiste de Tacite »; il s'était peu recommandé par sa discrétion au gouvernement pontifical qu'il servait, et Venise enfin servait de refuge et de protection à cet écrivain d'esprit bizarre, ennemi déclaré des Espagnols. Il composa des satires politiques et littéraires sous la forme d'arrêts d'Apollon, et avec le titre de *Ragguagli di Parnaso*, « Nouvelles du Parnasse ». Rarement il s'emporte jusqu'à l'invective : l'épigramme est chez lui mordante sans cesser d'être gaie; un seul gouvernement, Venise, est à l'abri de ses atteintes; il ne cesse même pas de le combler d'éloges, tribut reconnaissant de l'homme de lettres réfugié dans un pays hospitalier. Boccalini écrivit encore la *Pietra del paragone politico*, — la Pierre de touche politique, — dirigée contre l'Espagne, qu'il accuse de tyranniser Naples et de

vouloir étendre son empire sur toute l'Italie. Il mourut, dit-on, assommé dans son lit avec des sacs remplis de gravier, espèce nouvelle de meurtre qui ne laissait pas de traces (1613).

Tassoni, avec lequel nous commencions ce chapitre, est le mieux fait pour le clore. Il représente dans tous ses écrits l'esprit de ce siècle, tant que ce siècle eut un esprit, une pensée qui lui appartînt. Il n'eut pas une fin tragique comme Boccalini ; mais la crainte d'offenser l'Espagne le fit successivement abandonner de toutes les cours où il avait pris du service. Il se montra surtout attaché au duc Charles-Emmanuel de Savoie et de Piémont, qui osait tenir tête à la tyrannie commune, et prendre un instant le titre de *Charles-Emmanuel Ier, roi des Lombards*[1]. Ce prince, dit-il, avait gagné son affection, « comme celle de tous les Italiens qui aiment mieux l'honneur de la nation que le joug des étrangers. » « Et en vérité, ajoute-t-il, ces malheureux qui se réjouissent ou qui du moins ne souffrent pas de se voir en la puissance d'un autre peuple, ne sont pas dignes du nom d'Italiens[2]. » Voilà les paroles tracées, il y a deux siècles et demi, par un écrivain politique, dans la province d'où devait sortir l'indépendance nationale. Les *Philippiques* et le *Manifeste* de Tassoni sur ses relations avec les princes de Savoie sont les derniers soupirs de l'indépendance italienne avant de disparaître. Lorsqu'il mourut en 1635, Sarpi était mort depuis deux ans, Galilée approchait de sa fin, retenu dans sa maison d'Arcetri comme dans une prison, et Naples ne devait se soulever que pour retomber plus lourdement au bout de huit jours de délire.

1. Canestrini, *Sulla politica piemontese del secolo* XVII.
2. Tassoni, *Manifesto*, Florence, 1855.

CHAPITRE XXIV.

LITTÉRATURE ARCADIENNE.

L'Arcadie. — Théâtre ; Scipion Maffei. — Métastase. — Giannone; Vico; Muratori.

L'Arcadie.

Durant l'année 1690, comme une compagnie de jeunes gens se promenaient aux alentours de Rome et récitaient des vers, alternant entre eux comme les bergers de Virgile ou de Théocrite, l'un d'eux s'écria : « Ne semble-t-il pas que nous fassions revivre l'Arcadie? » Le mot fut saisi et devint un oracle à la manière antique : le nom d'Arcadie fut donné à cette association nouvelle, qui tint sa première réunion solennelle dans les bosquets d'un couvent du mont Janicule, le 5 octobre de la même année.

Ils étaient quatorze, dont trois seulement ont laissé un nom connu, Crescimbeni, Gravina et Zappi. Bientôt leur assemblée fut célèbre dans toute l'Italie : quarante villes eurent des colonies arcadiennes; car ils avaient adopté des usages qui rappelaient la terre classique des bergers; ils portaient des noms grecs et se choisissaient une patrie dans la Grèce. Crescimbeni, président ou « gardien » du troupeau, *custode*, s'appelait Alfesibeo Cario, — Alphésibée de Carie. — Un roi, Jean V de Portugal, affilié à cette société poétique et bocagère, leur donna sur le même mont Janicule une propriété où ils élevèrent un théâtre et plantèrent un bois de lauriers et de myrtes qu'ils décorèrent du titre de Parrhasien. Le merveilleux succès de cette Arcadie, qui dure toujours, dont tout le monde se moque et dont tout le monde veut faire partie, est certainement dû à son opportunité. Elle se donna pour mission de corriger l'Italie du mauvais goût des marinistes, « de faire en sorte qu'il ne pût renaître, le poursuivant sans relâche partout où il

ferait son nid et choisirait sa retraite, même dans les châteaux et dans les maisons de campagne les plus inconnues[1]. »

Il existe un curieux monument du combat entre l'école de Marini et la nouvelle école : c'est un dialogue dont la scène est à Chieti, ville des Abruzzes, où « l'inondation marinesque avait laissé des eaux profondes et dormantes[2]. » On y compare le style fleuri de Marini, plein de saillies, agréable aux femmes et à tout ce qui n'est pas érudit, avec la simplicité, les élisions fréquentes, le circuit de paroles, les brisures de périodes de Pétrarque et de ses disciples. Pour la seconde fois, en effet, l'amant de Laure servait à rectifier les idées littéraires et à corriger le goût : seulement, Pétrarque étant compromis et quelque peu usé par l'imitation perpétuelle, on se rejetait sur ses disciples du XVIe siècle, sur Della Casa et particulièrement sur Angelo di Costanzo. Les opinions des deux partis sont débattues dans le dialogue de Valignani. Selon les marinistes, la poésie est faite pour plaire en s'éloignant du langage vulgaire : suivant les Arcadiens, *Arcadi*[3], elle doit être raisonnée, méthodique et conforme au langage usuel. Au fond, les marinistes ont davantage le sentiment de la différence entre la poésie et la prose ; mais ils font trop d'état de la forme, des figures, des métaphores, des ornements ; ils écriraient volontiers des vers sans sujet. Les Arcadiens mettent des arguments partout, et, sauf le costume pastoral dont ils s'affublent, ils enseignent, ils font de la prose rimée. C'est avec raison que le disciple de Marini reproche à l'affilié de l'Arcadie d'être tout prêt à composer des poëmes sur les échecs, sur le jeu de la morra, sur l'art de faire le chocolat, le tout avec noblesse.

On le voit, le XVIIIe siècle s'annonçait comme une réaction

1. Crescimbeni, *Abrégé de l'histoire de la célèbre réunion*, etc.

2. Federigo Valignani, marchese di Cipagatti, *Dialogo sopra lo stile del Petrarca et del Marino*, 1719, avec signatures arcadiques et privilége du *Custode* daté du 22 boédromion de l'an IIIe de la 624e olympiade.

3. Du nom italien *Arcadi* francisé vient le nom de l'Académie des *Arcades*, sous lequel on les désigne en France.

contre le précédent : à une sorte de débauche littéraire succédait une école d'abstinence systématique ; à l'audace et à la fièvre, la timidité de la convalescence. Les qualités requises furent toutes négatives : la sagesse dans les métaphores tint lieu de talent. Sous les apparences champêtres de l'Arcadie, l'âge d'or semblait revenir ; la modestie des pensées n'était pas moins que celle du style remise en honneur. L'Arcadie, toute grecque qu'elle prétendait être, se plaçait sous la protection de l'Enfant Jésus, *il Gesù Bambino*. Durant une génération, tout l'esprit italien se réfugia comme dans une vaste bergerie qui s'étendit sur toute la péninsule, et, n'ayant plus d'entrée dans les conseils des princes, il crut désormais se suffire à lui-même sous cette république idéale : c'était une sorte de rêve pastoral dans un monde à part. L'émulation générale pour corriger le goût prit même la forme d'une épidémie poétique. Afin de mieux épurer l'art, tout le monde se mêla de le pratiquer. On ne comptait pas moins de mille trente versificateurs en Italie, et cependant jamais la poésie ne fut plus pauvre dans ce pays qu'à cette époque. Point d'écrivain, point de savant qui ne fît son sonnet ou sa canzonette. Dans les recueils littéraires de ce temps, les Manfredi, les Zanotti, astronomes, physiciens, philosophes, sont comptés pour des poëtes et même entre les meilleurs, parce qu'ils avaient de l'esprit, qu'ils possédaient bien leur langue et qu'ils savaient tourner une pensée, une fantaisie, une déclaration rimée avec grâce. Un des plus mauvais services que l'Arcadie ait rendus à l'Italie, est d'avoir supprimé les limites entre les deux grands domaines de la littérature et enraciné dans les esprits ce préjugé, qu'il n'y a pas de réputation littéraire consacrée sans les vers. Son véritable titre, aux yeux de la postérité, est d'avoir rétabli la bonne santé du génie en le mettant au régime, et préparé les voies à Parini qui le fit revivre de la vie commune et nationale, à Monti qui lui rendit la hardiesse et la confiance.

L'Arcadie a mis en honneur les noms de Zappi pour quelques vers agréables, et de Gravina, le jurisconsulte

éminent, qui eut la faiblesse de se croire poëte pour ses tragédies, et bon critique pour sa *Ragione poetica*. De l'avis des bons juges, il n'est ni l'un ni l'autre. Gravina introduisit l'esprit philosophique dans l'étude du droit romain, et Montesquieu lui rend hommage en tirant de lui la définition de l'état politique et de l'état civil[1]. Mais il est loin de faire une application aussi heureuse de cet esprit à la poésie. Après avoir déployé un grand appareil de philosophie, il tourne court et aboutit à un principe qui n'est ni bien difficile à trouver, ni bien nouveau, le principe aristotélique de l'imitation. La seule partie intéressante de l'ouvrage est le second livre où il passe en revue les poëtes italiens, et son vrai mérite est concentré dans les deux ou trois chapitres où il restitue à Dante le tribut d'honneur dont la critique, depuis le XVIe siècle, au détriment du goût et de l'esprit national, l'avait injustement privé. Quant à Crescimbeni, on trouve dans sa *Storia della volgar poesia* un répertoire immense et confus de notices sur les poëtes italiens, dont le but est la glorification de son œuvre, l'Arcadie, et le résultat un recueil estimé de poésies jusqu'alors inédites.

Dans les produits monotones de cette école, il y eut deux manières, l'églogue inséparable de ses douces brebis, de ses agneaux bondissants, de ses pâturages tendres, de sa musette harmonieuse, et la poésie de circonstance, le compliment de noces, de baptême, de prise de voile ; celle-ci ne quittait jamais sa lyre, son archet, sa harpe d'or et autres *frugonismes*, *frugonerie*, disait plaisamment Baretti qui a forgé ce mot avec le nom de Frugoni, le représentant le plus célèbre de cette seconde famille des Arcadiens. Ceux-ci étudiaient Horace dans ses odes et Chiabrera dans ses canzonettes : leur chef ne possédait, au rapport de Bettinelli, que ces deux classiques ; il empruntait le reste au besoin[2]. L'abbé Frugoni, cadet d'une famille noble et riche de Gênes, engagé dans l'ordre des Somasques par la volonté de sa famille, erra longtemps de

1. Montesquieu, *Esprit des lois*, I, 3.
2. Bettinelli, *Dell' Entusiasmo*, notes, t. II, p. 333, Venise, 1780.

ville en ville et de collége en collége, enseignant la rhétorique, jusqu'au jour où, recommandé par un cardinal, il trouva une place d'historiographe et de poëte de cour auprès des derniers Farnèse de Parme. Il loua consciencieusement ses maîtres, et prédit, comme c'était son devoir, en d'agréables sonnets, à la duchesse qu'elle mettrait au jour un héritier de la couronne. Mais la duchesse trompa l'espoir de ses sujets et les prédictions de son poëte. Après quelques années de crise durant lesquelles, ainsi qu'il convenait à un Arcadien, Frugoni se retira dans sa patrie, attendant des jours plus sereins, il revint avec sa lyre, son archet et sa harpe d'or auprès de ses nouveaux maîtres, les princes de Bourbon venus d'Espagne. Dans cette cour restaurée, placé entre le ministre Du Tillot et l'abbé de Condillac, il ne mit pas moins d'enthousiasme poétique au service de ces princes qui, d'ailleurs, méritaient mieux ses louanges. Les origines du poëte, son travail assidu, quelque talent et un grand besoin de réussir, le mirent aisément à la tête des lyriques médiocres de ce temps. La critique l'a détrôné depuis longtemps; l'éclat factice de son style ne séduit plus les lecteurs; mais quelques-unes de ses poésies anacréontiques ont survécu, et s'il a été trop admiré de ses contemporains, il ne s'est pas fait illusion à lui-même. En prolongeant sa vie jusqu'à l'année 1768, il reçut la leçon du temps : on rapporte qu'en lisant les vers de Parini, il confessa qu'il n'avait jamais su faire des vers libres, *versi sciolti*; on sait qu'il écrivait à Fabroni qui lui demandait des détails pour sa biographie : « Que suis-je, pour qu'il importe de savoir où je suis né, comment je vécus et ce que je fis sur cette terre? Versificateur et rien de plus; non pas poëte, titre usurpé par beaucoup, mérité de fort peu.... De ce que j'ai écrit, il n'y a pas lieu de parler[1]. »

Trois noms marquent la transition entre la première et la seconde partie du XVIIIe siècle, entre l'Arcadie et l'époque de Parini; ce sont Spolverini, Forteguerri et Varano. L'école arcadienne étant *cinquecentista*, admiratrice du XVIe siè-

1. Giuseppe Torelli, *Paesaggi e Profili*, Florence, 1861.

cle, devait naturellement puiser des inspirations dans ses exemples. Niccolo Forteguerri, de Pistoie, secrétaire du sacré collége, ressuscita le poëme chevaleresque à la manière de Pulci, d'Arioste et de Berni dont il mêla les genres. Il est vrai que son entreprise était une gageure : il s'était chargé de prouver que cette sorte de composition ne coûtait aucun effort; il prouva simplement qu'on pouvait amuser les lecteurs par des inventions plaisantes, hyperboliques, sans suite ni règle. Au reste, il n'avait aucune prétention poétique : il avoue dans ses *capitoli* qu'il n'a jamais bu l'eau d'Hippocrène, jamais connu la couleur de Mnémosyne, jamais vu Délos, ni la colline où s'assied et chante le bel Apollon[1]. Son *Ricciardetto* ne fut imprimé qu'après sa mort.

Le marquis Spolverini, de Vérone, avec plus de conviction et d'ardeur, n'avait pas moins de modestie. A l'imitation d'Alamanni, il composa le poëme didactique de *la Culture du riz* ou de la *Riséide*. Il ne travailla pas moins de vingt ans à cette description prolongée des travaux agricoles les plus pénibles de son pays, et après avoir consacré de longues veilles à sa laborieuse entreprise, il fut sur le point de l'abandonner en lisant des vers de Frugoni qu'il jugeait bien supérieurs aux siens. Les poëmes didactiques sont nombreux chez les modernes; bien peu survivront. Vainement leurs auteurs se disent, comme Spolverini, qu'il faut être poëte avant que d'être savant dans l'art ou dans la science qu'on prétend enseigner. L'illusion sur le talent est facile, et lors même qu'on le posséderait, il faut une inspiration, une pensée morale ou nationale attachée à cette science même. C'est le mépris de la religion païenne qui anime le poëme de Lucrèce; c'est l'amour des champs et le patriotisme qui fait l'intérêt des *Géorgiques* de Virgile. Spolverini, malgré ses ingénieuses peintures et ses agréables épisodes, ne vient pas à bout de passionner le lecteur pour la culture du riz.

L'heureuse pensée de revenir à l'étude de Dante, a sauvé

1. Forteguerri, *Capitolo undecimo*.

de l'oubli le nom d'Alfonso Varano de Ferrare. Maffei à son retour de Rome, guéri de la contagion *marinesque*, se mit à lire Dante qu'il ne connaissait que de nom. Mais pour attirer les hommes à une mine précieuse, il faut apporter des preuves palpables de sa richesse. Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard que Varano, par une imitation bien inspirée, montra quelles ressources nouvelles il y avait pour le génie italien dans la *Divine Comédie* depuis longtemps négligée. Par une rencontre curieuse, c'est Voltaire qui en fit naître la pensée dans l'esprit d'un poëte ferrarais : dans son *Essai sur le poëme épique*, l'écrivain français avait soutenu que les sujets chrétiens ne convenaient pas à la poésie; ce jugement, sous sa plume, avait une médiocre autorité. Du projet de combattre cette opinion à l'idée de répondre par des poésies chrétiennes, et de cette idée à celle de chercher un modèle dans le vieux classique oublié, il n'y avait qu'un pas. Cette manière d'entendre l'utile et l'agréable que l'on a coutume d'exiger de la poésie, n'était guères conforme à l'esprit du XVIII[e] siècle; il y eut assez de talent dans les *Visions* de Varano pour exciter la curiosité, pour faire admirer des peintures sévères, religieuses, pour faire accepter des leçons poétiques sur le dogme. Cependant ses fléaux célestes, ses anges exterminateurs, ses démons, ne pouvaient échapper à la monotonie ; ajoutons que les *Visions* imaginées à l'occasion d'événements contemporains ou de funérailles de personnages illustres, aggravent l'uniformité des conceptions en trahissant leur caractère factice. Dante parlait dans un siècle plein de foi, passionné pour la théologie, et cependant il a soin de varier ses tableaux, il passe vite sur les questions ardues et on le retrouve soudain satirique éloquent ou peintre d'une grâce infinie. Monti, qui est entré dans la même voie que Varano avec plus de poésie et de couleur, n'en a pas moins rendu justice à son devancier, en se recommandant de son exemple, en faisant même une analyse complaisante d'une de ses visions[1]. Ce poëte descendu des princes de Camerino, et qui n'avait

1. Monti, *Dialoghi*, t. V, p. 186 et suiv., edit. Lemonnier, 1847

d'autre tort que de s'en souvenir trop fréquemment, prolongea sa vie jusqu'en 1788.

Théâtre.

Si les périodes littéraires se caractérisent surtout par les pas que la littérature fait en avant, la première moitié du XVIIIe siècle n'a pas de titre plus sérieux que la création d'une tragédie italienne, ni de meilleur poëte que Maffei, qui en est l'auteur. Nulle part, en France même, si nous en croyons le président de Brosses, le théâtre n'était aussi fréquenté qu'en Italie ; on s'étonnait d'autant plus que l'Italie n'eût pas de compositions tragiques, bien qu'elle en eût donné au XVIe siècle les premiers exemples. De ce que les œuvres des Trissin, des Rucellai, des Torelli, n'attiraient pas la foule, on concluait que la nation n'avait pas de goût pour ce genre de drame. Durant un siècle entier, le peuple avait partagé sa faveur entre les *rappresentazioni* ou mystères et les compositions irrégulières imitées ou copiées des Espagnols. Les académies et les universités étaient peuple à cet égard. Avec ses conquérants, l'Italie avait accepté leurs modes et leurs plaisirs : le vers dramatique avait disparu dans le naufrage des traditions du XVIe siècle. On ne représentait que des comédies improvisées ou des compositions irrégulières en prose. Corneille et Racine étaient en grande faveur, mais plus populaires que réellement connus : on ne se contentait pas de les mettre en prose ; on les enrichissait de développements, de métaphores, d'antithèses et de pointes, qui en doublaient la longueur et peut-être l'attrait pour des auditeurs formés à l'école du marinisme et mal guéris par le régime arcadien. Il serait curieux de comparer au modèle français l'*Orazio* traduit de l'*Horace* de Corneille par les beaux esprits du Séminaire romain, l'an 1702. Sauf un changement au cinquième acte, on y trouverait toutes les scènes, toutes les pensées, tous les traits, conservés et noyés dans un déluge de paroles dont le but est d'embellir un modèle trop simple. Mais quelles fantaisies au milieu de cette apparente fidélité ! Au

lever du rideau, Sabine est occupée à broder quand elle reçoit la visite de Julie, qu'elle prie de s'asseoir et qui lui demande une aiguille pour l'aider dans son ouvrage. Il s'agit d'une écharpe pour Horace, dans laquelle une roue de la Fortune et une Victoire fournissent matière à l'esprit de ces deux nobles matrones. Il faut tourner la roue du côté du Capitole et lier les ailes de la Victoire afin qu'elle ne vole ni du côté d'Albe, ni du côté de Rome. Horace demande à voir la main de Curiace et lui prédit qu'il ne montera pas au Capitole. Les traducteurs coupent les tirades et les débitent en conversations. Les mots sublimes de Corneille y sont délayés; le *qu'il mourût* est dédoublé et présenté en deux fois. Le peuple force les portes à la fin et s'introduit pour voir le champion de Rome triomphant.

Dans ces altérations, malgré la recherche et les pointes, nous remarquons une tendance à la simplicité familière et à la conformité avec la vie ordinaire. C'est aussi ce qui a frappé les critiques français dans la célèbre *Mérope* de Maffei. Soit parce qu'il imite les Grecs, soit plutôt parce que le public y était accoutumé, le poëte véronais ne recule pas devant des traits d'une singulière naïveté, comme lorsque la reine ne reçoit point de visites à cause de sa fièvre [1]. Alfieri n'a que trop corrigé la tragédie italienne de cette familiarité. Le marquis Scipion Maffei, né en 1675, mort en 1755, était un esprit actif, un caractère bouillant, toujours occupé de plusieurs idées, toujours engagé dans plusieurs projets à la fois; à peine avait-il assisté à la première représentation de sa tragédie à Modène (1714), qu'il partait pour un tout autre objet, forçait un cordon sanitaire établi sur son chemin par crainte de la peste, observait sur la route le phénomène d'un foudroiement dont il fut témoin, arrivait à Vérone quand on allait jouer sa pièce, y assistait en masque et sans avoir pris le temps d'ôter ses bottes de voyage, et s'en allait, au sortir du théâtre, écrire un mémoire sur les causes de la foudre. Il est

1. Villemain, *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, t. III, 125.

de la race de Tasse par ses mœurs de gentilhomme et d'Alfieri par l'habitude des voyages, par l'éclat de la dépense, par le goût des exercices chevaleresques. Il recevait chez lui un prince électeur de Bavière, et, à cette occasion, ses nombreux invités admiraient sa magnificence, les fêtes ingénieuses dont il était l'ordonnateur, les surprises dont il inventait les ressorts. Passionné pour la gloire autant qu'Alfieri, il évita comme lui les obligations du mariage, mais il fut plus sage que lui. Il est un des premiers Italiens dans lesquels se soit rallumé le feu sacré des souvenirs romains : Romain jusqu'au paradoxe, en antiquités, en architecture, en philologie, il rapporte tout à la ville éternelle. C'est ainsi, comme nous l'avons vu[1], qu'il a trouvé l'explication des origines de l'italien par le latin plébéien et rustique ; de même, il ne voit que Rome dans tous les édifices de la péninsule ; « il ne s'en faut que de quelques ogives et de quelques chapiteaux » pour qu'il ait raison. Il répara l'antique amphithéâtre de Vérone dont l'image toujours présente guida peut-être sa pensée, quand il voulut donner à son pays un spectacle modelé sur ceux des anciens : nous savons par de Brosses que les Véronais assistaient souvent à la comédie dans cette enceinte faite pour contenir trente mille spectateurs. Mais le monument dont sa patrie lui témoigne le plus de reconnaissance est son traité des antiquités de Vérone, *Verona illustrata* : en récompense de tout ce qu'il avait fait pour elle, cette ville fit faire en son honneur un buste avec cette inscription, « à Scipion Maffei encore vivant. »

La tragédie de *Mérope* est elle-même une œuvre de patriotisme. Déjà Gravina s'était plaint de l'abandon où les Italiens laissaient le genre tragique : les quatre tragédies qu'il avait faites n'avaient apporté aucun secours à ce dénûment. Maffei, jaloux pour l'Italie de la gloire française, impatient peut-être de voir nos tragédies, toutes défigurées qu'elles étaient, régner dans les théâtres italiens, entra d'abord en lice avec nos poëtes comme critique et choisit

1. Voy. ch. I, p. 15.

Rodogune, la pièce favorite de Corneille, pour en étudier les défauts et vaincre le préjugé trop favorable de ses concitoyens. « La poésie est notre métier », telle fut la conclusion singulière à laquelle il aboutit, et qui était moins une bravade adressée à la France qu'un reproche à l'Italie. Une dissertation ne suffisait pas pour démontrer à un peuple qu'il a tort de s'amuser à un spectacle qui est en vogue. Maffei ne fut pas plus heureux quand il tenta de faire revivre les œuvres des fondateurs du théâtre. Il eut de la peine à obtenir du chef de troupe Riccoboni de réchauffer pour la scène ces cendres refroidies. « Il me proposa, dit celui-ci dans une lettre à l'abbé Desfontaines, de faire un essai des tragédies italiennes du XVI[e] siècle. Je lui répondis que l'on m'avait dit qu'elles étaient mauvaises et que je n'avais jamais voulu les lire. Il se mit en fureur ; il me soutint qu'elles étaient excellentes, et que la seule *Sophonisbe* du Trissin valait mieux que tout Corneille et Racine. Je lus et examinai cette tragédie, et comme pour bien des raisons je ne trouvai pas qu'on pût la jouer dans l'état ou elle était, il se chargea de la diviser par actes et d'en retrancher l'inutile. Il fit la même chose de la *Cleopatra* du Delphin, de l'*Oreste* du Rucellai, du *Torrismonde* du Tasse. J'eus la complaisance de les jouer avec bien de la peine, et avec une grande dépense, dont le nombre des spectateurs, qui n'était pas considérable, ne me dédommagea pas ; et, malgré l'intérêt que chacun y prenait pour la gloire de la patrie, Corneille et Racine triomphaient toujours[1]. » Le meilleur argument à opposer aux traductions françaises était une bonne tragédie italienne.

La *Mérope* de Maffei est trop connue en France pour en faire l'analyse. On sait que le grand mérite en est dans la simplicité, dans le naturel de l'action et des caractères : le sujet, une mère qui prend son fils pour le meurtrier même de ce fils, est assez heureux pour que l'auteur n'ait eu qu'à se laisser aller au courant de cette passion maternelle, furieuse et vindicative tant qu'elle ignore la vérité,

1. Pindemonte, *Elogi di letterati italiani*, p. 57, édit. Florence, 1859.

pathétique et touchante quand elle en est informée et qu'elle tremble pour celui qu'elle voulait d'abord immoler. Cette tragique histoire, au rapport de Plutarque, est celle qui produisait la plus vive impression sur les auditeurs grecs. Torelli, au XVI[e] siècle, l'avait à peu près reconstituée, nous l'avons vu[1]. Maffei a introduit dans le sujet une complication fort dramatique, en supposant qu'Égisthe, le fils de Mérope, ignore sa naissance : de là une prolongation de l'intérêt, des péripéties diverses avant la reconnaissance ; de là aussi une transition intéressante entre le jeune homme innocent dans son obscurité, et le prince qui se connaît et revendique un trône. Mais cette complication est plus moderne que ne pensent les critiques italiens, et Lessing ne se trompe pas si fort qu'ils le supposent[2] lorsqu'il préfère la belle simplicité de la conception antique, suivant laquelle le jeune roi exilé se connaît dès le principe, et, venant reprendre ses droits, se trouve sur le point d'être tué par sa mère qui le méconnaît. Une combinaison moins heureuse est celle de Mérope s'y reprenant à deux fois pour exécuter son projet de vengeance, la première fois avec un dard, la seconde avec une hache. En relevant cette répétition d'un même effet, les critiques français n'ont pas obéi aux préjugés de la tradition de notre théâtre ; si l'on réfléchit qu'une situation tragique est un problème moral qui se pose devant le spectateur et provoque vivement son attente, on voit assez qu'elle ne saurait se renouveler dans le même drame.

L'œuvre de Maffei appartient à notre histoire littéraire par l'imitation de Voltaire. Nous n'apprendrons à personne que l'auteur de la *Mérope* française salua d'abord celui de la *Mérope* italienne des beaux noms de *Varron* et de *Sophocle* de l'Italie, avant qu'il eût songé à marcher sur ses traces[3] : on n'ignore pas davantage que dans les premiers temps, après avoir écrit sa pièce, il admirait l'art de la composition

1. Voy. ch. XXI.
2. Pindemonte, *Elogi*, p. 35.
3. Voltaire, *Lettre à Thiriot*, t. LXI, p. 316, édit. Baudouin

dans l'œuvre italienne[1]. On sait encore mieux que pour assurer et compléter le grand succès de sa tragédie, il supposa une lettre d'un monsieur de la Lindelle, personnage de pure invention, pour détruire la réputation du tragique de Vérone, et rédigea une lettre en réponse à ce correspondant imaginaire pour confirmer les critiques en se donnant l'air de les combattre ou de les atténuer. Ce qui est moins connu, c'est que Maffei n'opposa aucune riposte à ce procédé peu loyal; nous inclinons à croire qu'il n'en fut pas informé[2]. Le succès de la *Mérope* n'eut pas d'égal; elle rendit l'auteur populaire dans toute l'Europe, et contribua beaucoup, vingt ans plus tard, à faire de son voyage une sorte d'ovation perpétuelle. Le nombre des éditions n'en peut être compté; elle fut traduite en français, en espagnol, en anglais, en allemand, en illyrien, en russe. Pour que la pièce de Maffei n'eût rien à envier aux œuvres de Racine et de Corneille, elle fut mise en prose, récitée, imprimée même en cet état, avec des intermèdes lyriques à la fin de chaque scène, et une intrigue d'amour brochée sur la meilleure des tragédies italiennes composées sans amour. Cette insulte, qui mettait le comble à la renommée littéraire de l'auteur, était la preuve la plus palpable de l'état du goût. La vraie gloire de Maffei fut pourtant de marquer la voie à son grand héritier, le poëte d'Asti, comme son véritable éloge consiste dans le témoignage que celui-ci lui rendait, d'avoir trouvé le vers tragique italien : Alfieri se plaisait à déclamer entre amis, à Florence, l'invective éloquente de Mérope contre les dieux :

« Désormais Polyphonte régnera sans obstacle; il régnera tranquille. O dieux injustes! le perfide, le méchant, le traître, l'usurpateur, celui qui, en cruauté, en impiété, dépasse les êtres les plus pervers, voilà l'homme que vous

1. Voltaire, *Lettre au P. Porée*, t. LXII, p. 376.

2. Le célèbre Brunck, habitant Strasbourg, lut cette lettre dans l'édition de Kehl, et en fit part à Pindemonte, qui publia une réponse au faux la Lindelle et à son correspondant : on la trouvera à la suite de l'Éloge de Scipion Maffei déjà cité.

protégez, sur qui vous répandez vos faveurs. Et contre le sang du noble Cresphonte, contre ses rejetons innocents, malheureux, il vous plaît de décocher vos traits, et peut-être il vous fâche que, tous étant détruits, il ne vous reste plus où frapper. »

Tel était le morceau favori que le tragique piémontais lisait avec son emphase éloquente. Son goût le portait vers la déclamation stoïque; il aurait pu choisir dans le rôle de Mérope des vers plus pathétiques, plus émouvants : ceux, par exemple, où elle jure aux Messéniens qu'Égisthe est bien son fils et leur roi.

Après Maffei, qui est un grand nom du théâtre italien, il serait inutile de s'arrêter à P. Jacopo Martelli, qui vint à Paris, connut Lamotte et Fontenelle, et rapporta dans son pays de Bologne une grande admiration du théâtre français et le projet d'introduire dans la tragédie italienne le vers alexandrin, au moment même où Lamotte allait l'abandonner pour essayer de la tragédie en prose. Le vers de Martelli était condamné, par l'accentuation italienne, à compter quatorze syllabes, dont une muette après le sixième pied de chacun des hémistiches[1]; de plus, il ajoutait à l'uniformité de vers rimés de deux en deux, celle d'une versification qui ne connaît pas de rimes masculines et féminines. Les vers *martelliani* ont eu juste assez de succès pour être de loin en loin mis en usage par les curieux. La bizarrerie de ce mètre factice empêcha peut-être l'auteur de réussir. Goldoni, homme du métier, croyait que Martelli seul était capable de fonder un théâtre. Il avait au moins la variété, puisqu'il fit de tout, depuis la tragédie la plus grave jusqu'à la comédie des marionnettes[2].

Les tragédies de l'abbé Antonio Conti sont beaucoup moins connues que ses voyages à l'étranger, surtout en

1. En voici un exemple tiré de Goldoni :

La gioia inaspett*áta* premio sia dell' am*óre*.

Ce nombre de quatorze est un minimum, puisqu'il y entre encore les voyelles élidées.

2. Goldoni, *Memorie*, t. I, 149, Florence, 1861.

France, où il résida au Luxembourg, près de Mme de Caylus. Il vit aussi l'Angleterre et s'occupa de réconcilier Newton et Leibnitz qui se disputaient la priorité dans l'invention du calcul différentiel : il n'y réussit pas et offensa l'un et l'autre. Ses premières études furent toutes scientifiques ; il passa plus tard à la littérature et n'entra dans la carrière de Gravina, de Martelli, de Maffei, que de retour en Italie, à l'âge de cinquante ans ; c'était un peu tard pour s'essayer dans l'œuvre démoniaque du drame. Cesarotti admire son *César*, mais pour des raisons qui ne sont pas concluantes au théâtre[1]. L'impression produite par cette composition fut cependant assez vive pour que le poëte Frugoni se soit écrié dans une de ses épîtres :

« Ah ! voilà, voilà bien la parole romaine, voilà les mœurs des maîtres du monde ! César est-il revenu à la vie avec le fier Brutus et Cassius libre de toute passion ? Est-elle feinte ou réelle, cette conjuration qui se renoue ? »

A cette tragédie, Conti en ajouta trois autres : *Junius, Brutus*, *Marcus Brutus* et *Drusus*. Ses quatre sujets sont Romains : « Nous sommes tous citoyens d'Italie, » dit-il dans sa préface. Rappelant que les Anglais aiment à voir les chroniques de leurs rois sur le théâtre, il veut que Rome soit la mère patrie de tous ceux qui parlent la langue de Dante. Ainsi la tragédie commençait à recevoir le dépôt de l'idée nationale ; elle annonçait dès lors qu'elle formerait avant tout des Italiens. Conti est un philosophe et un critique plus qu'un poëte. Il entreprit beaucoup en philosophie et n'acheva rien ; il professait une sorte de platonisme mêlé d'idées empruntées à Descartes qu'il apprit à connaître, grâce au professeur de Padoue Fardella, à Malebranche, avec lequel il argumenta, et qui ne le trouvait pas assez docile, à Leibnitz qui était son correspondant et qu'il allait visiter à Hanovre quand il reçut la nouvelle de la mort de l'illustre philosophe. En qualité de critique, il est disciple de Gravina, mais un disciple qui rectifie et corrige son

1. Cesarotti, Préface de la traduction du *César* de Voltaire.

maître. Ses *Fantasmi poetici* contiennent des jugements remarquables, en particulier sur Arioste. Sa *Dissertation sur Athalie* a cet intérêt particulier, que l'auteur a connu tous ceux qui ont assisté aux premières représentations du chef-d'œuvre sous la Régence, et surtout Mme de Caylus qui lui conseilla de le traduire. Elle avait reçu des conseils et des leçons de Racine; Conti puisait à la source même, quand cette femme d'esprit lui parlait du maître. Sa *Lettre* en français à Mme la présidente Ferrant, et celle qu'il adresse au marquis Maffei, reproduisent avec intérêt les controverses littéraires de Paris vers 1720.

On voit que les efforts ne manquaient pas pour arriver à créer une tragédie italienne. La comédie ne rencontrait pas moins d'obstacles : celui qu'elle avait le plus de peine à surmonter était la farce improvisée, la *comédie de l'art*. L'absence d'une grande capitale où les auditoires se renouvellent sans cesse, ajoutait une difficulté de plus aux entreprises des acteurs qui voulaient jouer des compositions écrites. Leurs pièces apprises par cœur étaient bientôt connues par toute la population d'une ville, tandis que les canevas étaient sans cesse renouvelés par des inventions bizarres, par des lazzis. Nous savons, grâce à Gasparo Gozzi, un des admirateurs de ce genre, que Pantalon ou Arlequin inventait au fur et à mesure qu'il voyait languir tel ou tel passage du dialogue, en sorte que ce qui semblait à un public français une répétition constante des mêmes combinaisons, était pour les Italiens une source perpétuelle de variété[1]. Molière avait d'ailleurs la même popularité que Racine ou Corneille, sous le bénéfice des mêmes perfectionnements, des mêmes corrections qui l'accommodaient au goût du pays. De ces arrangements subis par le grand comique, un surtout a conservé une place dans les souvenirs, *Don Pilone*, contrefaçon du *Tartuffe*, par Girolamo Gigli, de Sienne. Avec un orgueil naïf, il avertit dans sa préface « qu'il a changé le dialogue, les mots, la pensée, le sel, et ajouté beaucoup de scènes et d'épisodes. » Le *Don*

1. Gasparo Gozzi, *Scritti*, t. II, p. 277, Florence, 1849.

Pilone, c'était Molière revu par les *Précieuses*. L'auteur eut une existence orageuse et bizarre ; il avait compilé un dictionnaire des expressions et de la langue de sainte Catherine sa compatriote. Il fut exilé, son livre mis à l'*Index* et brûlé de la main du bourreau pour les méchancetés que l'auteur avait publiées sous le couvert de sa patronne. Sa pièce ne fut pas pour rien dans les infortunes de son dictionnaire.

Au tableau que nous venons de faire en raccourci de la tragédie et de la comédie depuis la fondation de l'Arcadie jusqu'au temps de la réforme du théâtre par Goldoni, on peut ajouter le souvenir du livre de Zanotti, *Dell'Arte poetica*. Les cinq discours, *ragionamenti*, qui composent ce livre reproduisent assez fidèlement l'état de la critique à cette époque, représentée par un savant, poëte et mathématicien tout à la fois, qui rédigea pour une femme d'esprit de Bologne, une sorte de cours de littérature poétique. Fontenelle cite l'écrivain dans l'*Éloge* de Manfredi : il est lui-même un Fontenelle au style cicéronien, évitant avec soin toutes les apparences d'une méthode trop rigoureuse : l'auteur français quittait les lettres pour enseigner l'astronomie à sa marquise, l'auteur italien quittait l'astronomie pour enseigner la littérature à la sienne.

Métastase.

Le nom même de *Metastasio* rappellerait l'Arcadie par sa physionomie grecque, quand même son talent ne serait pas celui d'un Arcadien pourvu des dons les plus heureux. Pietro Trapassi, né à Rome en 1698, fut rencontré tout enfant par Gravina, comme il chantait des vers improvisés. Celui-ci le recueillit chez lui, traduisit son nom en grec, cultiva sa merveilleuse facilité pour la poésie, et lui laissa un héritage de quinze mille écus romains. L'enfant adopté fut un de ces hommes auxquels la fortune semble s'attacher avec persévérance. Après avoir dépensé le patrimoine de son père adoptif, il trouva une protection dans l'actrice Marianne Bulgarini, célèbre sous le nom

de *la Romanina*, qui lui fit faire des opéras, les chanta, et le désigna pour son héritier. Apostolo Zeno quitta le poste de poëte *césaréen*, près de l'empereur Charles VI, exprès pour le lui laisser. Un moment, la mort de ce prince et les embarras de Marie-Thérèse, en diminuant son revenu, le firent tomber dans des accès de noire mélancolie; mais la princesse Pignatelli, mariée à Vienne, se chargea de lui faire oublier ses pertes. Bientôt Marie-Thérèse, délivrée des charges de la guerre, rendit au poëte ses bonnes grâces et les faveurs de la cassette impériale. On cite une lettre écrite par l'impératrice à propos de l'opéra d'*Atenaide*, où elle compte pour un des bonheurs de sa vie de posséder un tel homme. A la fin du règne de Marie-Thérèse, il eut encore la fortune de plaire à Joseph II, malgré l'aversion de ce souverain pour les lettres et arts de pur agrément. Il laissa en mourant la valeur de cent trente mille florins, composée de meubles et d'objets précieux provenant des cadeaux des princes. Cette carrière de favori ne fut égalée en son temps que par le chanteur Farinelli, son ami, qui commença et grandit en même temps que lui, qui fut l'ami, presque le ministre du roi d'Espagne, qui devint comme lui fameux sous un nom d'emprunt, et comme lui vieillit dans les honneurs et les richesses; Métastase, par suite de cette concordance de leurs succès et de leurs fortunes, l'appelait dans ses lettres son frère jumeau.

Dans cet écrivain, lu, récité, chanté par toute l'Europe, le XVIIIe siècle reconnut son poëte. Il ménageait son succès avec autant de prudence que d'habileté : nul ne ressemblait moins à ces artistes qui attendent l'inspiration et qui, le moment venu, s'y livrent avec enthousiasme, avec fureur. Inquiet, nerveux, il recevait toujours avec ennui l'ordre d'écrire un opéra, se mettait tous les jours à contre-cœur au travail, et cependant travaillait tous les jours, comme il se reposait, à ses heures. Économe de sa vie et de son talent, bien qu'il s'appliquât à faire difficilement ses vers faciles, il laissa un très-grand nombre d'opéras, d'oratorios, de cantates. Craignant beaucoup la mort ainsi que la petite vérole, il ne permit pas qu'on en parlât devant

lui, et vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans; il était temps pour lui de quitter la vie, s'il est vrai, comme on l'a dit, qu'il ait prophétisé la Révolution[1].

On répète souvent que Gravina l'a formé : il est certain que Gravina ne le corrigea point du marinisme qui se trahit dans ses premières œuvres; il est certain aussi qu'en se vouant à l'opéra, il donnait un démenti à son maître qui condamnait ce genre comme faisant de la poésie l'esclave de la musique[2]. Il est vrai qu'à force d'habileté il rachetait cette servitude, et que par sa souplesse il reprenait le premier rang. Ses paroles étaient déjà de la musique, quand il les donnait au maëstro; elles étaient nées sur le clavecin qu'il avait fait emboîter dans sa table de travail, et il inventait un air en même temps qu'une stance, un récitatif en même temps qu'un dialogue.

Il fallait que le poëte se limitât dans un certain nombre de vers et dans l'espace de trois actes, que toutes les scènes fussent terminées par un air, que les récitatifs, plus longs que les nôtres, il est vrai, ne le fussent pas outre mesure, que deux airs du même caractère ne se suivissent pas, qu'un air plus important que les autres terminât les deux premiers actes, que dans l'un et dans l'autre on ménageât deux belles places, la première pour y loger un récitatif harmonieux suivi d'un air à grand tapage, la seconde pour y caser un duo, sans oublier que celui-ci devait être chanté par une voix d'homme et une voix de femme, le héros et l'héroïne de la pièce[3]. Quand on songe qu'ayant composé dans ces conditions Métastase était souvent récité sans musique, et que privé d'un élément essentiel qui formait la moitié de l'œuvre commune, il réussissait encore à charmer, on reconnaît qu'il est surtout l'artiste de la difficulté vaincue. Il rappelle bien l'image d'un homme qui danserait avec une grâce extrême et souvent avec force, ayant une chaîne au pied. Apostolo Zeno, son devancier, sut jeter

1. Tullio Dandolo, l'*Italia nel secolo passato*, t. I, p.156.
2. Gravina, *Discours sur la tragédie*.
3. Baretti, *Frusta letteraria*, n° III.

un intérêt dramatique à travers toutes ces causes d'embarras et de froideur : Métastase est le seul qui ait pu dans le drame musical conserver un style, séduire des lecteurs, faire de beaux vers.

Les drames de Métastase, durant plus d'un demi-siècle, ont tenu lieu de tragédie aux Italiens. Les héros de la Grèce et de Rome, les rois et les empereurs de l'antiquité, pour obéir à Métastase, ont chanté tour à tour sur la scène. On croyait assez généralement que ces compositions reproduisaient la tragédie grecque avec sa mélopée, ses chœurs, son appareil théâtral : force était pourtant d'avouer qu'il n'y avait ni dans Euripide, ni dans Sophocle de ces ariettes qui interrompent l'action ; Métastase s'efforçait du moins d'en faire disparaître le hors-d'œuvre en confiant à ces morceaux ce qu'il y avait de plus poétique dans le sujet, de plus touchant dans la situation. Il faisait illusion même à Voltaire[1]. C'est ainsi que l'Italie crut avoir trouvé un véritable théâtre, et que tous les grands noms de l'histoire, se pliant aux exigences de la musique, vinrent soupirer leur amour sur les airs de Jomelli, de Durante, de Pergolesi. En effet, conquérants, grands rois, grands citoyens, tous dans Métastase étaient amoureux, et n'étaient quelque chose que par leur amour. Autour de chaque héroïne, il y avait un triumvirat composé d'un père ou d'un tyran, d'un prétendant, d'un époux préféré, c'est-à-dire d'une basse-taille, d'un ténor, d'un soprano, comme autour de la dame italienne du temps il y avait le maître de la maison ou mari, l'attentif, *patito*, et l'amant. La conformité de telles mœurs et d'un tel théâtre était évidente. Malgré toute la philosophie, toute la morale, toute la religion même qui remplissent le théâtre de Métastase, ses œuvres ont achevé l'amollissement de l'Italie[2]. Il est l'Albane de la poésie : amour

1. Dissertation sur la tragédie en tête de la *Sémiramis*.

2. Balbo, *Pensieri sulla stòria d'Italia*, p. 517, édit. Florence, 1858. — C'est vainement que M. Tullio Dandolo a cité tant de passages philosophiques ou religieux tirés des drames sacrés et des cantates de ce poëte, qu'il a fait le portrait d'un Métastase philosophe, chrétien, ca-

naissant, amour jaloux, amour satisfait, amour irrité, amour réconcilié, amour furieux, amour tranquille, il a chanté tous les amours.

Ce n'est pas qu'il ne sache exprimer les autres sentiments : comme il mettait beaucoup d'esprit au service de la poésie, il se prêtait au goût de son siècle et tournait en élégantes ariettes des observations morales d'une ingénieuse finesse; il connaissait les anciens et donnait souvent à leurs pensées la popularité d'un refrain musical. Régulus, Clélie, Thémistocle, ont de nobles récitatifs sur l'amour de la patrie. Qui le croirait? des pensées politiques se mêlaient quelquefois aux galantes frivolités dont les opéras étaient remplis. Tout, jusqu'à la musique, devenait un moyen de gouvernement : un ministre faisait représenter à la cour d'Aguste III la *Clemenza di Tito* pour obtenir le pardon d'un homme d'État, et *Arminio* fut chanté à Vienne pour surexciter le sentiment national de l'Allemagne contre la France et la Prusse réunies dans la guerre de succession[1]. Il y a de belles strophes sérieuses que l'on pourrait citer dans Métastase : nous croyons devoir nous en abstenir pour ne pas donner une fausse idée d'un écrivain qui fait presque toujours vibrer la même corde sur sa lyre, et dont le chef-d'œuvre est la *Libertà a Nice*. Au siècle passé, tout le monde savait par cœur cette pièce où il ne s'agit pas, on le pense bien, de liberté politique. Dans ce pays qui portait le joug de l'étranger sans le trouver trop pesant, les poëtes ne pouvaient songer qu'à chanter ou à maudire agréablement le joug de l'amour.

Giannone, Vico, Muratori.

Le XVIII[e] siècle ne fut pas riche en prosateurs de talent : aucun des trois historiens que l'on rencontre dans la première partie de cette période ne peut être compté parmi

tholique. Cet écrivain n'en reste pas moins le grand séducteur de l'imagination, du goût et de la langue des Italiens du dix-huitième siècle.

1. Œuvres de Frédéric II, *Histoire de mon temps*, t. III, p. 172, édit. Preuss.

les bons écrivains. Giannone fut un avocat qui trouva dans les litiges entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel l'occasion d'écrire l'histoire; Vico et Muratori, si tant est que le nom du premier appartient à ce genre littéraire, y furent amenés par les travaux de l'érudition. Aucun des trois n'y était appelé par sa vocation; tous les trois compilent ou dissertent au lieu de raconter.

Pierre Giannone était procureur à Naples : certains procès qu'il eut à soutenir lui inspirèrent peut-être la pensée de chercher dans la législation de son pays les titres de l'indépendance civile vis-à-vis de l'Église et l'histoire de la lutte des deux pouvoirs. Nulle part ces conflits n'étaient plus vifs et plus constants que dans ce royaume que le saint-siége regardait comme son vassal; nulle part la liberté des écrivains n'était plus précaire qu'en un État qui n'avait aucune politique nationale, où le prince était étranger, résidant au loin, et sujet à changement, où les grands étaient sans pouvoir, comme dans un pays conquis et habitué à l'être, où le peuple végétait dans l'ignorance. L'entreprise de Giannone était donc très-périlleuse. Il publia sa *Storia civile del regno di Napoli*, comptant sur la protection de l'Autriche qui était à ce moment (1724) maîtresse de Naples. Sarpi avait aussi combattu le saint-siége, et jusqu'au bout le Conseil des dix l'entoura de sa protection; mais Sarpi était prudent : il était défendu par les lagunes et par un pouvoir toujours présent. Giannone éprouva bientôt que la bienveillance d'un souverain éloigné ne valait pas la protection efficace de la république de Venise. La populace ameutée insulta l'avocat téméraire : il fut obligé de se réfugier à Vienne, où l'empereur le pensionna; mais ce revenu était assuré sur un domaine du royaume, et lorsque Naples fit retour aux Espagnols, Giannone demeura sans ressources, exilé, compromis avec l'Église. Venise, qui l'aurait volontiers accueilli, ne put garantir sa sûreté; elle commençait à être cette république débonnaire vivant sur sa vieille réputation et désireuse avant tout de ne se faire aucune affaire. Genève le reçut : la nature intempérante de Giannone ne tarda pas à le jeter dans le calvinisme, où il

ne devait même pas s'arrêter : il publia son *Triregno* qui commence par être un livre protestant et finit par professer la liberté absolue de penser et même le matérialisme. Quand un esprit n'est pas mieux lesté, il est sujet à une sorte de loi du flux et du reflux. Giannone, après une complète abjuration de ses erreurs, se laissa persuader de chercher un asile en Piémont : ce pays était brouillé avec la cour de Rome ; l'historien exilé y voyait la dernière terre italienne conservant quelques traces de l'antique liberté. Le roi de Sardaigne, Charles-Emmanuel III, donna sur la personne et aux dépens de Giannone une preuve de bonne volonté envers le saint-siége : pour rentrer dans les bonnes grâces du pape, il enferma dans ses prisons un écrivain sexagénaire qui avait fait amende honorable. Il ne jugea même pas à propos de le délivrer quand il n'eut plus le prétexte de complaire au pouvoir ecclésiastique, « de faire sa cour aux papaux, » comme dit le gallican de Brosses. Lorsque celui-ci passa à Turin, l'historien était enfermé au château de cette ville depuis quatre années (1740)[1] ; il y resta jusqu'à sa mort en 1748.

Ces persécutions lui donnèrent la réputation d'historien libéral : son libéralisme est celui d'un partisan de la royauté absolue, d'un juriste Napolitain qui méprise la multitude et soutient le droit de conquête au point de croire que les Turcs ont des droits sur l'Italie comme successeurs des empereurs de Constantinople[2]. Sa composition singulière consiste à faire dans chacun de ses quarante livres le récit des événements très-souvent emprunté à d'autres et suivi de dissertations juridiques. Aussi l'ouvrage ressemble-t-il à un interminable plaidoyer. Il a été tour à tour jugé sévèrement par Manzoni ou loué avec excès par Botta. Giannone est le chef de ce qu'on appelle en Italie l'*école de Luitprand* ou des partisans des Lombards contre la papauté.

Un autre Napolitain, moins célèbre autrefois, aujourd'hui

1. De Brosses, *Lettres écrites d'Italie*, t. II, 497.
2. Giannone, *Storia civile del regno di Napoli*, lib. XXVIII.

en possession d'une grande renommée, Giambattista Vico, a créé la philosophie de l'histoire. Le nom de *Scienza nuova* qu'il a donné à son livre a paru trop ambitieux, parce qu'il l'appliquait peut-être à un autre objet qu'à celui que l'on pense généralement. Nous appelons du nom de *Science nouvelle* le système de l'auteur: qui sait s'il ne désignait pas ainsi la méthode philologique par la quelle il prétendait y être arrivé? La philologie moderne s'efforce de retrouver les événements des temps préhistoriques, et nul ne songe à contester la nouveauté de ses recherches. Ce n'est pas pourtant que l'écrivain n'eût pas une haute idée de sa découverte : il se croyait et se disait né pour la gloire de l'Italie ; il en donne pour preuve ses échecs même, en disant que tout autre, ayant éprouvé l'injustice dont il a été victime, eût renoncé à continuer ses travaux[1]. Avec une jactance naïve, il félicite l'Italie d'avoir vu naître son livre[2] ; il parle de la splendeur du langage qui brille dans la *Science nouvelle.* Il ne cache pas son dédain, quand il rencontre Descartes, *Renato Delle Carte* : surtout il ne lui pardonne pas le mépris que le métaphysicien professait pour l'érudition. Vico ne voulait pas perdre les vastes connaissances qu'il avait acquises dans ses neuf années de lecture, chez l'évêque d'Ischia.

On a souvent dit en Italie que Vico est obscur parce qu'il est contraint de cacher sa pensée. S'il en était ainsi, pourquoi choisir la langue de tous ; pourquoi renoncer à la langue savante dont il avait coutume de se servir ? Il y a deux éditions de la *Science nouvelle* : la première, beaucoup plus courte, est plus claire, elle piqua la curiosité des savants italiens. L'abbé Antonio Conti se joignit à ses amis de Venise pour demander au philosophe napolitain d'en faire une seconde. C'est alors que l'écrivain mit dehors toutes les voiles de son érudition, de son imagination, de son éloquence : il multiplia les souvenirs, les observations, les développements ; il changea même l'économie de son livre.

1. Vico, *Vita*, p. 216, dans le petit recueil d'autobiographies publié par Barbèra, in-32, Florence, 1857.
2. *Autobiografie*, p. 229.

Les éclairs du génie s'y montrèrent bien plus souvent, comme aussi les ténèbres. M. Tommaseo a bien deviné de quelle manière l'illustre Napolitain composait. Point d'ordre bien rigoureux qui règne sur toutes les pensées : un mot réveille une idée, et cette idée se répand dans une page qui va se placer ensuite comme elle peut. On entrevoit dans la composition les habitudes du jurisconsulte qui procède par voie de commentaires et du professeur de rhétorique qui n'aime pas à laisser échapper les occasions. N'avons-nous pas ses propres aveux sur sa manière de professer?

Une analyse de la *Science nouvelle* sortirait des limites de notre cadre[1] : nous ferons remarquer que l'auteur s'est proposé non de faire l'histoire du genre humain mais de raconter la vie des nations, leurs commencements obscurs et leur développement successif. En fait, c'est la nation romaine qui est presque toujours devant ses yeux : quand il distingue dans l'histoire trois âges, celui des dieux, des héros et des hommes, les époques religieuse, héroïque et humaine, quand il subdivise cette dernière en aristocratie, démocratie et monarchie, ce sont les annales, le droit et la langue de Rome qui l'ont inspiré. Sa philosophie de l'histoire est, malgré qu'il en ait, un système grandiose d'histoire romaine. Les rois primitifs de Rome le gênent ; il les supprime, et met en leur place son époque théocratique. Les emprunts de nation à nation contrarient son système qui veut que tout peuple contienne en lui les mêmes germes de civilisation et de lois ; il nie la mission des décemvirs en Grèce. On voit comment il a devancé Niebuhr et les Allemands dans leur critique négative. C'est ainsi qu'il fait d'Achille le synonyme de brave, d'Hercule le symbole de la force appuyant la justice, d'Homère le titre donné à beaucoup de poëtes :

1. A ceux de nos lecteurs qui désireraient une analyse substantielle et intéressante tout à la fois, nous recommandons celle de M. Baudrillart, *Études de philosophie morale*, t. II, p. 438, et particulièrement à partir de la page 458 ; Paris, 1858. Un écrivain italien, Giuliano Ricci, en a fait une, spécialement pour ceux qui ne craindraient pas d'affronter une synthèse où l'enchaînement des idées qui manque à l'auteur, est suppléé par le critique. *Antologia*, avril et août 1828.

autant de noms collectifs propres à l'époque héroïque ; il ouvrait encore ici la voie aux Allemands.

On s'étonne que les vues hardies de Vico aient été négligées de son temps et fort admirées du nôtre : c'est demander comment il se fait qu'après les révolutions on étudie curieusement la destinée des nations, et qu'on s'en inquiète peu dans les siècles paisibles. Il n'y a lieu ni de diminuer sa gloire, ni de croire qu'il a été de cent ans en avance de ses contemporains.

Le succès le plus inattendu pour un philosophe religieux comme Vico est d'avoir fourni la base à la philosophie dite *positive* de nos jours. Auguste Comte a choisi la division de ses époques historiques pour point de départ de sa *Sociologie*. Buckle adopte ses idées sur la production spontanée de la civilisation dans chaque peuple, en y mêlant celles de Herder sur l'influence de la nature. Il appartenait à un Anglais de préférer une explication du progrès par le mouvement naturel des esprits sans immixtion du gouvernement comme sans apparence de protectionnisme. En un mot on trouve de tout dans ce système démesuré et confus de Vico ; on a même pensé qu'il contenait le panthéisme, comme si cette doctrine se pouvait concilier avec celle de la Providence et des causes finales dont Vico est tout rempli[1].

Vico, fils d'un libraire, fut précepteur, puis professeur ; il ambitionna toujours une chaire de droit, et enseigna toute sa vie la rhétorique pour un mince salaire. Il raconte dans sa *Vie* qu'il travaillait au milieu des jeux de ses nombreux enfants ; il fait le récit de ses mécomptes, de ses travaux, de ses souffrances physiques. Il n'eut l'aisance que lorsque Charles de Bourbon monta sur le trône, et ce fut pour ne pas en jouir, ayant perdu l'usage de ses grandes et nobles facultés. Il mourut en 1744, entouré d'un deuil général que ses plaintes n'auraient pas permis de prévoir.

1. Princesse C. Trivulce de Belgiojoso, traduction française de la *Science nouvelle*. — Carlo Sarchi, traductions italiennes du *De Universi juris principio* et du *De antiquissima Italorum sapientia* avec des introductions intéressantes, Milan, 1866 et 1870.

Le président de Brosses raconte qu'ayant une heure à lui dans Modène, il la donna à Muratori et à la bibliothèque. Il trouva le bon vieillard « avec ses quatre cheveux blancs et sa tête chauve, travaillant, malgré le froid extrême, sans feu et nu-tête dans une galerie glaciale, au milieu d'un tas d'antiquités ou plutôt de vieilleries italiennes. » Voilà comment le *balio*, le père nourricier de l'histoire italienne, suivant l'expression du marquis Gino Capponi, créa la science du moyen âge et fonda l'école historique de notre siècle. La plupart des travaux de Muratori n'appartiennent pas à l'histoire de la littérature nationale : ses *Annali d'Italia*, rédigés année par année, y tiennent une place plutôt par leur importance que par le mérite de leur composition et de leur style. Ils sont faits pour les auteurs plutôt que pour les lecteurs. Ses *Dissertations* en latin, ensuite abrégées en italien, traitent de toutes les antiquités que de Brosses, dans son dégoût pour le moyen âge, appelle des vieilleries, il y parle des origines de la langue : nous avons vu qu'il a donné une grande importance aux sources barbares [1]. Suivant la coutume du temps et du pays, il composa des vers : il s'occupa surtout de la théorie de l'art des vers, et mit par écrit la vie de plusieurs poëtes. Il se livrait à ces délassements littéraires quand il sortait de la poussière de sa bibliothèque et qu'il s'accordait le repos de la campagne. Sa *Perfetta poesia* est une théorie du goût conforme aux traditions du XVI[e] siècle. Elle est un pendant de l'*Histoire de la poésie vulgaire* de Crescimbeni, mais plus sobre, plus judicieux et mieux informé des littératures étrangères. Elle clôt dignement le règne de l'Arcadie, et l'époque du retour aux vieux classiques italiens.

1. Voy., plus haut, ch. I, p. 9 et suiv.

CHAPITRE XXV

RÉACTION CONTRE L'ARCADIE.

Réveil de l'Italie; Parini. — Les œuvres de Parini. — Philosophes et réformateurs. — Théâtre; Goldoni et Gozzi. — Critiques et prosateurs divers.

Réveil de l'Italie; Parini.

« L'Italie lettrée ne veut plus ouïr le bêlement des agneaux, qui n'ont que trop bêlé parmi nous; elle ne veut plus entendre parler de brebis, ni de bergerie, ni de chèvres, ni de bœufs, ni prêter l'oreille aux soupirs des bergères. Elle demande à ses cygnes autre chose que ce qui est imprimé partout, et qu'il importe peu, en définitive, de savoir[1]. » Ainsi Passeroni prenait les devants, dans sa bonhomie, pour chasser le troupeau bêlant de l'Arcadie qui ne devait pas être si facile à déloger du Parnasse italien. L'éternelle églogue des Arcadiens favorisait le sommeil d'une nation qui se désintéressait de la vie réelle, et, laissant à d'autres le soin de ses destinées, perdait le souvenir de ses devoirs. Nulle autre poésie n'était mieux faite que ces pastorales et ces inepties rimées pour l'oisiveté de l'esprit, pour ce septicisme social tout italien, qui consistait à dire : « A quoi bon le progrès dû au travail, qui ne fait ni le bonheur, ni la santé, ni les longs jours? Jouir de la nature et de ses biens, laisser les pauvres dans la pauvreté, en les soutenant grâce à cette vertu toute nationale, la charité, voilà le secret de la vie et la garantie de la paix. Pourquoi s'évertuer à créer des richesses qui rendent la vie plus difficile, et les denrées plus chères! De là naîtraient des révoltes, des révolutions? Laissons vivre ces bonnes gens comme ils ont vécu durant des siècles, et moquons-nous

1. Passeroni, *il Cicerone*, par. II, ch. XXII, st. 13 et suiv.

de cette politique étrangère, empruntée à des livres français qui mettent sens dessus dessous l'esprit de nos jeunes gens, et ne feront jamais de bien à l'Italie[1]. »

Il est remarquable que l'heure du réveil sonna aux deux extrémités de l'Italie, en Lombardie et à Naples, deux contrées affranchies du joug étouffant de l'Espagne, la Lombardie en devenant une province de l'Autriche, maîtresse plus humaine et plus libérale, Naples en passant par les mains de l'Autriche et puis en devenant le siége d'une dynastie espagnole mais nationale. Des publicistes et des philosophes napolitains et lombards prirent la tête du mouvement qui rapprocha les Italiens des autres nations de l'Europe : un écrivain lombard fit jaillir une source nouvelle de poésie dans cette littérature qui a toujours produit un poëte pour caractériser chacune de ses périodes.

Parini est avant tout un poëte satirique ; mais son œuvre lyrique initie non sans talent le lecteur à la seconde partie du XVIII[e] siècle, à ces quarante années fécondes de paix et d'études qui furent accordées à l'Italie après le traité d'Aix-la-Chapelle (1748). Le premier caractère de sa poésie est l'esprit pratique.

« Mon ardente fantaisie va toujours par les chemins négligés, cherchant l'utile : elle n'est heureuse que lorsqu'elle peut unir l'utile au mérite d'un chant flatteur[2]. »

Ainsi marque-t-il le caractère de sa veine dans une pièce où il est vraiment poëte à force de rendre avec énergie le plaisir de respirer l'air de son lac de Pusiano.

« O terre heureuse de mon beau lac d'Eupilis, enfin tu me recueilles dans ton sein, tu m'enveloppes de mon air natal, tu inondes mon avide poitrine !

« Enfin dans mes poumons dilatés se presse et plonge ce souffle vivant qui allume les esprits languissants, qui renouvelle les forces et réjouit le cœur ! »

Une sorte de démocratie rurale et une doctrine nouvelle

1. Discours d'un *machiavelliste* nouveau cité par Baretti, *Gl' Italiani*, p. 48. Milan, 1818.

2. Parini, *la Salubrità dell' aria*, p. 115, éd. Florence, 1850.

d'égalité respirent dans les odes de Parini. Ce n'est pas lui qui aurait chanté les rizières comme le marquis Giovanbattista Spolverini; elles infectent l'air des campagnes et font lire leurs ravages sur les joues pâles du misérable paysan. Les ambitieux attelages de quatre et six chevaux, menace constante pour les piétons débiles comme l'auteur, le font gronder; d'ailleurs pour nourrir tant de chevaux on entretient sous les murs mêmes de la ville des prairies humides qu'il redoute. Le poëte est de ce riant pays de la Brianza que le lac de Come enserre amoureusement entre ses deux bras et entre les deux belles rivières où il se prolonge. Manzoni est de cette même contrée. Ainsi la Lombardie moderne montrait une fécondité intellectuelle qui ne devait pas s'arrêter : la ville féodale et le riche pays de Vérone donnait à l'Italie le noble et docte Maffei, l'ingénieux et modeste Spolverini; la terre des collines et des lacs lui fournissait des poëtes dont la liste devait encore se grossir. C'est là que Parini venait se recueillir pour écrire son poëme du *Giorno*, ironique peinture de la vie oisive de l'aristocratie milanaise.

Les sentiments d'humanité répandus dans ses odes accusent bien la tendance générale du XVIIIe siècle : ils sont désintéressés et purs de toutes diatribes ambitieuses, sinon dè toute apparence de déclamation littéraire. L'*Innesto del Vajuolo*, — l'*Inoculation*, — est une pièce entachée de rhétorique comme toutes les odes où Parini prétend élever son essor ou élargir son cadre : la *Musica*, sur un certain genre de mutilation qui faisait la honte de l'Italie, est plus sincère et plus éloquente. Parini était si fort préoccupé de ce sujet qu'un jour, ayant perdu des épreuves du journal que le gouverneur autrichien, comte de Firmian, l'avait chargé de rédiger, il remplit cette lacune avec de fausses nouvelles, entre autres celle d'une interdiction absolue de cette pratique. Cette invention ou ce ballon d'essai valut à Clément XIV une lettre de felicitations de Voltaire.

Si le XVIIIe siècle a eu son âge d'or philosophique et son poëte, c'est lorsque l'Italie renaissait à la vie sous des gouvernements tels que ceux de Milan, de Naples, de Parme,

de Florence, disputant entre eux la palme de l'humanit de la justice et des réformes, lorsque Parini versifiait progrès de bonne foi, sans haine, sans autre prétention qu celle de se faire estimer dans son indépendance. Cette éga lité naturelle, légitime qu'il vantait, il la demandait ave les gentilshommes les plus éclairés, avec les patriciens le plus illustres de son temps, avec Pietro Verri, avec Becca- ria et tous les rédacteurs du célèbre et peu fortuné journal le *Caffè*, dont les articles ne sont quelquefois que l'abon- dant commentaire des poésies philanthropiques et bour- geoises, si l'on veut, de Parini. De cette idée d'une sage démocratie à une égalité de droits communs dans toutes les villes d'Italie, il n'y avait qu'un pas. L'inégalité perpétuait les divisions : c'est à partir de cette période qu'un lien de fraternité commença d'unir tous les citoyens de la même patrie. Le mot « d'étranger » *forestiero*, employé entre ha- bitants de villes différentes fut condamné comme une of- fense à la nation. « Soyons tous Italiens pour ne pas cesser d'être hommes ! » s'écriait avec éloquence Pietro Verri[1].

Œuvres de Parini.

Un satirique doux, inoffensif, a ouvert la voie à Parini; c'est le bon Passeroni qui laissa une légende dans Milan, et dont on racontait, au commencement de ce siècle, les œuvres de charité naïve. Il est permis d'espérer qu'il a en- terré les poëmes plaisants, *giocosi*, et toute la littérature bernesque avec son poëme épique de *Cicéron* en cent un chants et onze mille quatre-vingt-dix-sept stances de huit vers. Ce serait une histoire familière et légèrement bouf- fonne de Cicéron, s'il ne s'était pas proposé plutôt de parler de tout et particulièrement des défauts et des ridicules de ses contemporains. C'est le premier exemple de littérature *digressive;* c'est surtout, comme l'a dit Ugoni, de la litté- rature parlée, de l'improvisation satirique sans amertume. Sterne, paraît-il, visita Passeroni dans son voyage à Milan,

1. *Fogli del Caffè*, t. II, p. 22. Venise, 1766.

et se reconnut pour son disciple et son imitateur, parce qu'il avait comme lui composé un récit coupé à chaque instant par des dissertations. L'auteur anglais s'étonna de la pauvreté du poëte italien ; et en effet il le trouvait logé dans sa chambrette formée par des cloisons de bois, avec un coq pour toute compagnie, ce coq dont l'éloge occupe deux mille vers dans le recueil de ses poésies. La pauvreté de Passeroni était volontaire ; il refusait tous les présents et distribuait ses minces profits aux nécessiteux. D'ailleurs, il faut le dire, le *Cicéron* ne supporte en aucune façon la comparaison avec le *Tristram Shandy* dont les digressions toujours variées et originales n'empêchent pas les personnages d'être vivants et de graver leur expressive image dans la mémoire des lecteurs. Passeroni, bon prêtre et bon compagnon tout à la fois, a le tort de disserter en son propre nom ; c'est toujours lui qui est en scène ou plutôt qui est en chaire, car il prêche avec la bonhomie d'un prédicateur populaire qui se ferait conscience du moindre paradoxe et se permettrait volontiers le ton burlesque. Il s'en prend surtout aux femmes ; mais comme il a vécu parmi les gens de modeste condition, ses peintures communes et triviales donneraient une fausse idée de la société de son temps.

Parini a été précepteur dans les familles de haute noblesse : comme notre la Bruyère, il a profité de la place qui lui était faite dans ce monde choisi, pour observer et décrire. Aussi fut-il le premier qui, dans son poëme du *Jour*, assaisonna la satire d'une urbanité piquante, inconnue aux poëtes bernesques[1]. L'auteur s'offre pour maître d'aimable morale à un jeune seigneur, rejeton d'une race antique ou rachetant le défaut du sang par des titres payés à beaux deniers comptants et une fortune amassée par la frugalité paternelle. Ses leçons d'élégante oisiveté et de corruption mondaine cachent sous l'ironie de ce rôle agréablement dogmatique une diatribe continue qui rappelle quelquefois Juvénal. Voici ses conseils sur la lecture à son élève, au moment où il sort des mains du coiffeur[2] :

1. Cesarotti, *Epistolario*, t. II, p. 158.
2. Parini, *Il Mattino*, v, 683 et suiv.

« Tu verras devant toi un petit livre élégant parmi les instruments que l'art assemble pour disputer à la nature l'honneur de te rendre aimable. Il te séduira peut-être par la couverture pourpre et polie sortie des mains de l'ouvrier du Maroc ou de la Syrie, par les ornements d'or finement dessinés et par les nuances changeantes comme la gorge du pigeon répandues sur la tranche, grâce à un relieur célèbre de Hollande ou de France. Prends donc ce livre distingué d'une main languissante, non sans bailler légèrement; ouvre-le au hasard, ou bien à la page indiquée par le petit galon de soie.

« O de la France Protée à mille formes, Voltaire, tour à tour trop blâmé, trop loué aussi, et de travers, toi qui sais avec des accents nouveaux servir dans tes écrits une éternelle pâture aux simples estomacs, toi, le maître de ceux qui font semblant de savoir, apprête à mon seigneur d'agréables études avec ta jeune vierge, ennemie des Anglais, que ton grand Henri surpasse de beaucoup, ton Henri, *qui* pourtant ne saurait abattre l'Italien Godefroi, ferme comme un rocher qui défie la Seine, si fière de ses gloires.

« Et toi, honneur de la France, célébrée dans mille écrits, Ninon, Aspasie nouvelle, nouvelle Thaïs des sages faciles de l'Athènes gauloise, enseigne aussi tes préceptes à mon seigneur : nourris également sa noble intelligence, ô poëte qui, voyant l'Italie dépouillée par les tiens de son or et de ses pierreries, lui as encore envié la fange dont s'est souillé le conteur de Certaldo ainsi que le chantre du paladin en démence[1].

« Voilà, seigneur, tes auteurs de prédilection, et mille autres qui ont montré en France à faire des nouvelles avec de jolies esclaves, des sultans portant le turban, des rois de Perse et des dames arabes voyageuses, ou qui, d'une plume libérale, ont donné aux chiens la raison, aux chevaux des siéges, et des fêtes, des banquets aux poules et aux grues tenant école d'amour[2]. »

1. La Fontaine, imitateur de Boccace et d'Arioste.
2 Il s'agit probablement des romans de Crébillon fils, et de Voise-

Le défaut de ce poëme du *Giorno*, quoiqu'il soit mieux rempli que la journée du sardanapale lombard, est de se prolonger un peu trop. La variété des mouvements, des détails, des épisodes, ne l'empêche pas d'être une description constante. De là une continuïté dans l'ironie produisant la fatigue, comme une dissimulation qui ne cesse pas à temps, comme un masque qui ne tombe pas assez vite. La raillerie de Parini est amère et profondément étudiée ; la verve et les saillies lui font défaut. Giusti, qui en avait beaucoup, a bien remarqué que la plaisanterie, le *scherzo*, lui manquait[1].

Ce poëme est en vers non rimés, *sciolti*, comme les discours en vers de Frugoni, de Bettinelli, d'Algarotti ; mais l'auteur a détrôné le *frugonisme*, non-seulement en donnant à ses vers un but pratique, mais en substituant aux vers de circonstance, aux compliments, aux grains d'encens poétique, des sentiments virils et des pensées humaines. S'il combattait le libertinage des auteurs français, il ne ménageait pas Casti, lisant ses lâches nouvelles en vers, en petit comité, dans les salons aristocratiques[2]. Il ne flattait pas davantage l'impiété alors de mode. Il remplissait avec des pensées le vide harmonieux des poëtes arcadiens ; il pouvait dire avec Boileau, duquel il a été rapproché par Baretti :

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

Parini fut professeur de belles-lettres : on rapporte qu'il enseignait avec une chaleur et une abondance de souvenirs et d'exemples dont ses *Principes de littérature* ne nous rendent pas l'image. Il fut pauvre ; son *capitolo* au chanoine Agudio nous le montre empruntant quelques sequins pour

non, que Casti versifia ensuite ou imita en les mettant au goût de son public et surtout des époques diverses à travers lesquelles se prolongea sa vie aventureuse.

1. Giusti, *Della vita et delle opere di Parini*, Scritti vari. Firenze, 1863.

2. Parini, *Il Recitar dei versi*, p. 140 et 146, édit. Florence, 1850.

fournir à sa mère du pain, du vin, du bois, du riz, un p de viande bouillie. Dès l'âge de vingt-un ans, il éprou les atteintes d'une maladie nerveuse qui affaiblit ses jambes dans sa vieillesse, il se traînait plutôt qu'il ne marchait; tomba un jour dans une rue de Milan, ce qui lui donn l'occasion d'écrire sa meilleure pièce lyrique, celle qui a l plus de caractère, la *Caduta*. Ses vers tant célébrés ne lu avaient pas valu le plus modeste véhicule : il suppose qu le citoyen secourable qui l'avait relevé lui conseille de changer sa manière, d'aller frapper à la porte des grands.

« Qui es-tu, toi qui relèves ma pesante vieillesse et qui veux abaisser mon caractère? Tu es humain, non pas juste. »

« Bon citoyen, vers le but que lui marquent la nature et sa destinée, le talent marche en sorte que sa patrie l'estime. »

« Lorsqu'ensuite, chargé d'années, le besoin l'étreint, il demande avec réserve, avec un front libre où son âme respire. »

« Et si les durs mortels lui tournent le dos, il se fait de sa constance une cuirasse contre ses maux. »

« Il ne s'avilit pas dans la douleur, il ne se dresse pas dans son orgueil. — En disant ces mots, seul, je laisse mon appui, et, avec un regard farouche, je m'éloigne. »

« Ainsi, reconnaissant pour le secours, je repousse le conseil, et, libre de remords, mes pieds chancelants me ramènent sous mon toit. »

Parini n'a pas seulement fait école de fierté, d'indépendance, « il a secoué l'Italie avec ses créations originales, » dit le contemporain Bettinelli[1]; il a rendu aux vers italiens quelque vigueur; presque tous les poëtes qui ont succédé, Alfieri, Foscolo, Monti Niccolini, Manzoni, l'ont reconnu pour leur maître après Dante. Durant la révolution, il embrassa le parti de la France, fut officier de la municipalité, et, quoique prêtre et attaché à ses convictions, sut inspirer le respect. Il mourut en 1799, âgé de soixante-dix ans.

1. Bettinelli, *Entusiasmo*, note 22.

Philosophes et réformateurs.

Deux causes empêchèrent les philosophes italiens du XVIIIe siècle de prendre part au mouvement général de ce temps, la tradition et leur caractère ecclésiastique. En métaphysique, Platon corrigé par les Pères; en morale, Aristote interprété par saint Thomas, étaient leur loi et presque leur programme. Aucun écrivain ne se livrait à la libre recherche en philosophie. Fardella, le premier et le seul au commencement du siècle, enseignait la doctrine de Descartes qu'il avait recueillie durant un séjour de trois ans en France, où il connut Arnauld, Régis, Malebranche. Il retint prudemment sa doctrine dans les limites de la langue latine : Stellini, professeur comme lui à Padoue, en fit autant. Quoiqu'il jouît d'une grande popularité, quoiqu'il ait laissé la réputation d'un saint, il habillait à la mode d'Aristote une sorte d'éclectisme tout moderne, dans lequel Vico avait une notable part. Genovesi continua plus ouvertement, dans l'université de Naples, l'école de son compatriote vénéré, dont il fondait les idées avec celles de Descartes et surtout avec celles de Leibnitz. Il professa le doute méthodique de l'un et les principes de la *Théodicée* de l'autre dans la langue de Dante et de Galilée, heureuse inspiration à laquelle l'Italie doit un ouvrage intéressant de plus dans l'histoire de sa littérature, les *Meditazioni filosofiche :* tout au plus peut-on reprocher à l'auteur de trahir son origine napolitaine par une imitation laborieuse de Boccace, de Bembo ou de Casa. Ainsi le pays de Sannazar, cette terre bénie qui semblerait plutôt faite pour produire des poëtes, rappelait qu'elle avait déjà enfanté un Vico, un Campanella, un Giordano Bruno, un Telesio, qu'elle avait donné à la Grèce, dans l'antiquité, deux grandes écoles de philosophie.

Le libre enseignement philosophique en italien ne fut pas la seule tentative originale dont Naples fut témoin. Dès l'année 1754, lorsque Quesnay commençait à peine à travailler à l'Encyclopédie, vingt-deux ans avant la publication

de l'ouvrage d'Adam Smith, des leçons sur le commerce furent établies à Naples et demandées à Genovesi : c'était la première chaire fondée en Europe pour l'enseignement de l'économie politique. Cette création, comme plus d'une autre en Italie, était l'œuvre d'un simple particulier. Un riche mécanicien, venu de Florence, en avait fait les frais sans autres conditions que l'usage de la langue nationale dans les leçons et l'engagement de ne pas donner un religieux pour successeur à Genovesi. On rapporte que Genovesi eut la sagacité, après notre du Bos pourtant, de pressentir la révolte des États-Unis contre l'Angleterre[1].

Au nord, le progrès social et politique avait des partisans non moins ardents. Un groupe de jeunes gens, le géomètre Frisi, deux économistes, Carli et Pietro Verri, deux légistes, Alessandro Verri et Cesare Beccaria, s'unirent dans le dessein de travailler au bien de leur ville natale, Milan, jusque-là trop connue pour son indifférence en matière de lettres et surtout de recherches philosophiques. Pietro Verri, le plus actif de tous, le plus amoureux de gloire, se fit le condottiere de cette petite troupe armée contre les vieux préjugés, financiers, commerciaux, législatifs. Comme Genovesi et Galiani, à Naples, comme Antonio Conti, peu de temps auparavant à Venise, ils accueillaient avec une sorte de foi religieuse les idées qui leur venaient de l'autre côté des Alpes. C'est de la France que leur venait la lumière, soit que nos écrivains du règne de Louis XIV eussent légué à leurs heureux successeurs comme une vaste clientèle dans toute l'Europe, soit qu'il y eût dans la pensée française une force irrésistible de communication. Ici, comme à Naples, le progrès était dû à l'initiative privée. Quelques jeunes gens se réunissaient, se liguaient, pour associer leur pays au mouvement général du siècle vers des

1. Tullio Dandolo, *L'Italia nel secolo passato*, p. 433. Cette prédiction date de la guerre de sept ans : celle de Dubos, antérieure de plus de cinquante ans, date de la guerre de la succession d'Espagne. Voy. d'Alembert, *Éloges*, t. V, p. 21. — De pareilles prévisions sont assez naturelles durant une guerre avec le peuple qui en est l'objet, et quand elles doivent tourner à son détriment.

institutions plus humaines et plus justes. Le gouvernement, comme s'il eût été embarrassé de l'excès d'apathie de ses sujets, inquiet peut-être de l'avenir de sa conquête, favorisait ces esprits curieux et actifs : comme toutes les cours de l'Europe, il allait volontiers au-devant des idées venues de France et d'Angleterre. A ces tentatives qui avaient son bien-être et son honneur pour objet, nul n'était plus indifférent que le pays. Cette riche ville de Milan, qui paraît toujours absorbée dans les intérêts positifs, semblait ignorer ce que l'on commençait à savoir partout, c'est qu'elle possédait trois ou quatre écrivains généreux, ardents, qui étaient lus, admirés, traduits chez les étrangers.

Parmi les statues qui décorent l'entrée de Brera,—Palais des arts de Milan, — deux représentent les plus brillants de ces jeunes esprits si différents du héros du *Giorno* de Parini, si passionnés pour la science et pour les lettres au milieu d'une noblesse inutile et désœuvrée. L'un, debout, d'une physionomie ouverte et provocante, semble un homme heureux de vivre et d'agir ; c'est l'entreprenant Pietro Verri, l'âme du journal *Il Caffè*, l'auteur d'une foule d'écrits sur toutes sortes de sujets, qui a pris une belle place parmi les publicistes et les historiens par ses *Méditations sur l'économie politique*, par son *Histoire de Milan*, surtout par son éloquent opuscule des *Observations sur la torture*. L'autre, assis, méditatif, est Cesare Beccaria, jurisconsulte, magistrat, professeur d'économie politique, auteur du livre *Des délits et des peines*, le plus illustre des deux dans le monde entier, non pas peut-être dans sa patrie, où l'activité de son ami avait laissé plus de traces. Un maître de la critique a parlé dignement des belles pages de Verri sur la torture[1] : elles firent supprimer à Milan et par suite en Italie une des plus odieuses pratiques de la justice dans les siècles passés. Il a fait remarquer que Verri a tiré ses arguments des supplices que l'on infligeait aux malheureux soupçonnés d'empoisonnement durant la peste de

1. Villemain, *Tableau de la littérature a dix-huitième siècle*, XXXIIIe leçon.

1630, c'est-à-dire à la même source où le poëte Manzoni puisait plus tard l'épisode principal de ses *Fiancés*. Ainsi l'atrocité juridique, en usage encore cinquante ans plus tôt était, au bout d'un demi-siècle, assez loin des contemporains du poëte pour fournir le cadre d'un roman après avoir servi de matière aux accents vengeurs d'un plaidoyer en faveur de l'humanité. Rien ne pouvait mieux donner la mesure du progrès accompli.

Le journal de Verri et de ses amis était une petite feuille périodique à l'imitation du *Spectateur* anglais. Les rédacteurs, au nombre de cinq ou six, appartenant à la noblesse de Milan, s'efforçaient de réveiller la nation, de la rappeler au travail intellectuel : on y faisait bonne guerre aux puérilités poétiques, sonnets, *canzoni* et canzonettes. L'érudition pédantesque avait aussi son tour : même on tentait de secouer l'empire de la Crusca ; les Lombards ont jusqu'à nos jours rongé ce frein qu'ils avaient de la peine à porter avec aisance. Le but principal était de vaincre le dédain, on pourrait dire la haine qui s'était répandue contre le métier d'écrire. De loin, l'Italie se préparait à se racheter par la littérature militante, et c'était dans ce pays de Milan, peu littéraire jusque-là, mais qui devait être, au siècle suivant, le champ de bataille de la presse italienne. Le *Café* ne réussit pourtant pas : on le réimprimait à Venise, on en traduisait des extraits en Allemagne et en France, tandis que ses rédacteurs, faute d'encouragement, étaient contraints d'en suspendre la publication.

L'*Histoire de Milan*, de Pietro Verri, n'appartient pas à l'école des Guichardin et des Machiavel ; la narration en est un peu sèche, le style négligé par système[1] ; c'est l'œuvre d'un philosophe et d'un économiste qui raisonne à propos des faits plutôt que de laisser les faits exposer eux-mêmes leur enseignement ; on y reconnaît le contemporain et le disciple des Voltaire, des Hume, des Robertson. Ce groupe d'hommes illustres, précurseurs de l'Italie moderne, semait

1. Voy. Tommaseo, qui compare cet ouvrage et celui de Cesare Rosmini sur le même sujet, non sans quelque partialité pour ce dernier.

pour l'avenir, sans se résigner toujours à l'indifférence du présent. Le peu d'accueil fait à son œuvre fit tomber la plume des mains de Verri; il s'y reprit à plusieurs fois pour écrire les annales de sa patrie; elles demeurèrent inachevées. Il dit dans une note recueillie par son continuateur : « Nous vivons languissants *in umbra mortis.* Nul ne savait le nom de Cavalieri; Agnesi est à l'hôpital: Frisi et Beccaria n'ont trouvé dans Milan que des obstacles et de l'amertume. Le souverain bien, pour celui qui ose faire honneur à son pays, est d'obtenir son oubli. Je l'ai peut-peut-être obtenu[1]..» Une lettre bien connue de Beccaria à Morellet, son traducteur, montre bien à quel point était isolé ce petit cénacle d'enthousiastes du progrès; elle explique peut-être en partie cet abandon en montrant que le jeune jurisconsulte avec ses amis avait suivi les philosophes français dans leurs plus hasardeuses témérités. « Ma conversion, écrit-il, date seulement de cinq ans, et j'en suis redevable à la lecture des *Lettres Persanes;* le second ouvrage qui acheva l'évolution de mon intelligence est l'*Esprit* d'Helvétius. »

Pietro Verri fut plus sage ou plus discret que son ami; il ne se livra pas complétement comme lui à la société de Morellet, de d'Alembert, de d'Holbach, par une lettre écrite à vingt-huit ans. Son frère, Alessandro Verri, qui avait accompagné à Paris Beccaria, confrère de l'un et de l'autre dans *Il Caffè*, donna des gages à la philosophie contraire, puisqu'il écrivit les *Nuits romaines*, où il établit entre la Rome de Cicéron et celle des pontifes une comparaison toute à l'avantage de celle-ci. Il prenait d'avance, sans y songer peut-être, la défense du pouvoir temporel et ouvrait la voie aux néo-guelfes de notre siècle. Plus artiste que son frère, sa prose poétique fit de lui le Marmontel de l'Italie; grâce à l'emphase qui est le caractère uniforme de ce style, sa gloire ne fut guère de plus longue durée que celle du prosateur français.

L'opuscule *des Délits et des Peines* ne coûta que deux mois

1. *Antologia,* novembre et décembre 1826, p. 245.

à son auteur. Beccaria, collaborateur assidu de Pietro V
dans son journal, mais timide et moins soucieux peut-
de gloire, ne s'empressait pas de mettre par écrit les i
qu'il avait eu lieu d'exposer dans la conversation à ses é
frères. On rapporte que Verri le prenant dans sa cha
et, se faisant au besoin son secrétaire, obtenait non s
peine qu'il rédigeât ce petit livre qui l'a immortalisé.
dévouement d'un ami, la foi dans une cause sainte et d
mois de travail firent connaître dans le monde entier
jeune publiciste de vingt-sept ans. C'était d'ailleurs l'œ
vre de la raison émue plutôt que le livre d'un légiste. B
caria plaide pour l'abolition de la peine de mort : il a éc
de la peine infligée par la justice l'idée d'expiation, et ju
les châtiments sur leur efficacité ; il ne croyait pas à l'ef
cacité de la mort. S'il s'est trompé sur ce point, il a
moins établi le vrai principe d'après lequel on doit jug
les peines. La société n'a le droit d'appliquer les châtime
que dans la mesure nécessaire à sa défense : pour admettr
le contraire, il faut introduire dans les législations humai-
nes le dogme divin de l'expiation, et faire aussitôt place aux
paradoxes de Joseph de Maistre. Les exagérations de ce
dernier prouvent indirectement combien Beccaria, en prin-
cipe, du moins, avait raison.

Milan, pays d'esprits positifs, eut des réformateurs plutôt que des philosophes ; Naples eut l'un et l'autre. Le cartésien Genovesi, que nous avons rencontré, annonçait déjà par certaines hardiesses, Filangeri, le disciple de Montesquieu. Gaëtano Filangeri, auteur de la *Science de la législation*, trouva plus d'encouragement dans le ministre Tanucci que Verri ou Beccaria n'en avaient obtenu soit du gouverneur autrichien, soit de leur concitoyens. Il fut même ministre et se démit de ses fonctions pour achever son œuvre, dont il ne put voir la fin. Ce génie ardent avait à peine trente-cinq ans lorsqu'il mourut. Nous ne tenterons pas de juger en quelques lignes un publiciste auquel le critique illustre dont nous avons parlé plus haut[1] a consacré de re-

1. M. Villemain, *Tableau de la littérature*, XXXIII[e] leçon.

marquables pages. A une supposition de ce maître, nous nous contenterons d'en substituer une autre. M. Villemain pense que sans l'*Esprit des lois*, Filangeri n'eût pas écrit la *Science de la législation;* nous dirons seulement que si Filangeri avait composé son livre en France et pour la France, il ne l'eût pas écrit différent de ce qu'il est. Les défauts qu'y rencontre le critique sont ceux des publicistes qui ont succédé à Montesquieu. Après la première moitié du XVIII[e] siècle, l'esprit réformateur était devenu impatient et plein de confiance en lui-même. L'*Esprit des lois* ne suffisait plus à ses vues ambitieuses. Lorsque Filangeri critiquait la constitution britannique, lorsqu'il blâmait l'institution de la pairie et qu'il refusait à la couronne sa prérogative nécessaire dans une monarchie constitutionnelle, il exprimait la pensée des hommes de la génération nouvelle, et l'Assemblée constituante française allait bientôt réaliser sur ces points les idées du jurisconsulte italien. En rectifiant la doctrine de celui-ci, c'est l'école de Mirabeau et de Barnave que l'on corrige.

L'esprit du XVIII[e] siècle est surtout visible dans les poëtes et les publicistes : nous leur avons donné la première place; déjà pourtant il se traduisait au théâtre, et il allait se répandre dans les écrits de tout genre.

Théâtre; Goldoni et Gozzi.

Le siècle précédent avait vu l'épanouissement de l'art dramatique populaire, si l'on peut donner le nom d'art à ce qui ne laissait aucune trace. Des Arlequins excellents, avec toutes leurs variétés, Zannis, Trufaldins, Mezzetins, des Brighellas parfaits, changeant aussi leur noms pour celui de Scaramouche ou de Scapin, des Tartaglias, des Pantalons et des Docteurs de premier ordre, avaient amusé durant plus de cent ans non-seulement l'Italie, mais l'Europe entière. Par leur talent, les acteurs qui les représentaient parvenaient à la célébrité : un Biancolelli de Bologne était accueilli par Louis XIV qui daignait l'appeler *mon ami;* l'empereur Mathias accordait des titres de noblesse à

un Cecchini, dit le *Frattolino*. Cette comédie *de l'art* désignée aussi, nous l'avons vu, sous le nom d'*actions à sujet*, parce que le fond en était fixé à l'avance, annoncé, affiché même sur le rideau du théâtre, n'en restait pas moins une improvisation avec tous les caprices et toute la prolixité du genre; elle était toujours la comédie *a braccia*, à brassées, c'est-à-dire à monceaux de paroles, en veux-tu? en voilà! Elle datait de loin; elle avait précédé Machiavel, Bibbiena et Arioste. Pantalon portait l'ancien justaucorps rouge qui distinguait les Vénitiens avant qu'ils eussent perdu Négrepont et revêtu la veste noire en signe de deuil et par ordre du sénat (1470). Il y a quelque raison de croire que le *Zanni* est l'arrière-petit-fils du *sannio* des Latins, dont il a hérité le vêtement composé de pièces de toutes les couleurs[1].

Mais les choses humaines jettent souvent leur plus vif éclat lorsqu'elles approchent de leur déclin. Après le succès inouï du XVII[e] siècle, la comédie populaire ne pouvait que déchoir. Le goût de la nation restait le même, sans doute, mais les ressources pour le satisfaire s'épuisaient, et il devenait impossible d'enchérir sur l'improvisation des Arlequins et des Tartaglias du passé. Deux poëtes, deux enfants de la ville des lagunes, se proposèrent de répondre aux besoins d'un public exigeant, le premier d'Italie, celui de Venise : l'un fut Goldoni, qui tenta la réforme de la comédie; l'autre fut Gozzi, qui s'efforça de renouveler la comédie *de l'art*. Ainsi, c'est dans la Corinthe italienne, désœuvrée et avide de plaisirs, que ce théâtre populaire reçut le premier coup et fit les derniers efforts pour ressaisir son ancienne prospérité. Sant' Angelo et San Samuele, deux salles de spectacle désignées comme toutes les autres, à Venise, par des noms de saints, furent les deux camps entre lesquels s'engagea la lutte.

Carlo Goldoni, né d'une famille de bonne bourgeoisie, aimant la joie et adonnée aux divertissements dramatiques, eut dès ses premières années un théâtre de marion-

1. Giuseppe Torelli, *Paesaggi e profili*, p. 305. Florence, 1861.

nettes dont son père était le régisseur complaisant. De bonne heure il joua des rôles avec succès. On lui fit étudier la médecine d'abord, puis le droit; il ne manquait pas de talent pour le métier d'avocat, et l'on s'en aperçoit dans ses pièces; mais un goût passionné l'entraînait vers le théâtre, et les voyages qu'on lui fit faire pour ses études ne servirent qu'à augmenter son trésor d'observations, à favoriser des études toutes différentes de celles que voulaient ses parents. La vie de Goldoni et son théâtre sont le reflet l'un de l'autre; les *Mémoires* qu'il a écrits et publiés à Paris sont plus comiques, au gré de Gibbon, que ses comédies. Il les a remplis, comme ses œuvres, d'incidents curieux, de gaieté douce, de pensées morales jetées dans une action rapide, surtout de tableaux inattendus, bien encadrés et touchés d'une main légère. Ainsi, quand il était à Rimini, suivant le cours du P. Candini, professeur de philosophie, il s'insinue dans les coulisses du théâtre, reçoit, en qualité de Vénitien, un accueil flatteur des actrices, et voilà la philosophie à vau-l'eau avec le P. Candini. « La troupe s'embarque pour Chioggia : douze acteurs, un souffleur, un machiniste, un costumier, huit serviteurs, quatre femmes de chambre, deux nourrices, des enfants de tout âge, des chiens, des chats, des singes, des perroquets, des pigeons, un mouton, toute une arche de Noé, et le *signor* Goldoni? Le voilà qui sort du fond de cale où il s'était caché; tout le monde de rire; on lui lui fait fête, on fait voile.... et adieu Rimini! » Cependant il écrit une tragédie lyrique, *Amalasonte*, qui est refusée. Dans son dépit il la jette au feu, en lui adressant sur ce bûcher ses dernières paroles. Il assiste au sacrifice avec un sang-froid mélancolique. Tout est fini; mais tandis qu'il retourne avec les pincettes les cendres de ce qui avait été son espérance, il lui vient à la pensée « que jamais, pour aucune contrariété, il n'avait renoncé à son souper : il appelle le garçon, ordonne de servir, mange bien, boit mieux, se met au lit et dort du sommeil le plus profond. » Un autre jour il assiste à la bataille de Parme, où le maréchal de Coigny battit les Impériaux commandés par Merci (1733). C'est une page que l'on peut lire à la place

même où était l'auteur, sur la terrasse du palais ducal de cette ville. A quelques jours de là, il tombe aux mains de quelques déserteurs échappés à cette affaire, où vingt-cinq mille hommes avaient trouvé la mort. Ils le dépouillent de tout, excepté d'un manuscrit, désormais son unique ressource. Ayant perdu de vue les brigands et le voiturin qui l'avait abandonné, ne sachant à qui s'adresser, « il aperçoit une avenue plantée, s'assied tranquillement près d'un ruisseau, prend, pour étancher sa soif, de l'eau dans le creux de sa main, et la trouve délicieuse. » Voilà sa philosophie ; il la devait, non au P. Candini, mais à Plaute, à Térence, aux fragments de Ménandre. Ce n'était pas celle de Molière dont le rire étincelant cachait souvent une amertume secrète. Aussi Goldoni, le plus souvent heureux, quelquefois sifflé, toujours facilement consolé, mourut-il à quatre-vingt-six ans, laissant cent cinquante comédies, dont aucune n'est un chef-d'œuvre, et qui toutes contiennent quelques traits originaux. Molière mourut à la peine, et, en récompense, il est le maître de la comédie moderne.

Ce n'est pas que le courage fît défaut à Goldoni : il en fallut beaucoup pour entreprendre et pour continuer sans relâche la réforme de la comédie italienne. Les obstacles à surmonter étaient de toutes sortes : les habitudes séculaires d'un public amoureux des mille facéties d'Arlequin et de la réjouissante bonhomie de Pantalon ; la paresse des acteurs qui se prêtaient de mauvaise grâce à réciter des rôles de mémoire, la difficulté de leur faire accepter des partages de rôle auxquels les attributions déterminées des masques ne les avaient pas habitués ; la nécessité de fournir sans cesse de nouveaux aliments à la curiosité ; l'horizon étroit d'une ville italienne où tout le monde savait les tracas intérieurs d'une troupe de comédiens ; les applications calomnieuses, si aisées à faire dans la comédie de caractère et de mœurs ; les parodies à combattre, les dénonciations à repousser, et avec tout cela un chef de troupe, *capo comico*, qui menaçait l'auteur de l'abandonner dès que la recette ou l'abonnement des loges était en baisse. L'épreuve la plus redoutable pour Goldoni fut encore la rivalité de Carlo Gozzi. Pour retenir

un auditoire inconstant qui flottait entre Sant' Angelo et San Samuele, le réformateur de la comédie dut s'engager à fournir seize pièces en un an; il en donna même par surcroît une dix-septième [1]. Le moyen, dans de telles conditions, de fonder un théâtre, d'établir une tradition, d'écrire des comédies excellentes ? Il lui arriva de composer en cinq jours un ouvrage en cinq actes et en vers.

On a eu tort de l'appeler le Molière de l'Italie; Gioberti lui a donné le titre beaucoup plus juste de *Ménandre italien*. Il est philosophe sans abuser des maximes, et moraliste sans prendre à partie les grands vices et les travers funestes. A cet égard, il se rapproche de notre Destouches, dont il n'a pas le style correct et châtié, non plus que la froideur. Il ne présente aucune trace de l'emphase de Diderot, non plus que de la monotonie de la Chaussée : Sedaine, s'il avait plus d'entrain et de ce que les Italiens désignent du nom de *brio*, rappelle souvent sa manière. Le *Bourru bienfaisant*, qu'il a écrit pour le théâtre français, dispense peut-être de lui trouver dans notre théâtre des termes de comparaison; mais il faut considérer cette pièce, qui est entre ses meilleures, comme une de ces comédies que son génie facile lui dictait suivant le besoin de la circonstance et le goût de la localité. On y voit non pas ce qui trahit la nature italienne de l'auteur, mais comment il a su se plier aux exigences françaises. Au reste, il a la vraie méthode du poëte comique : il va de l'observation à la philosophie, non de la conception philosophique à l'observation. Il a remarqué la passion vaniteuse de ses concitoyens pour leurs villas et pour l'étalage de luxe et de dépense qui s'y fait. Il en trace une peinture vivante dans sa *Villeggiatura :* cette passion prend toutes les formes possibles; ce sont les mille ruses des maîtres de maison pour cacher leur gêne et faire patienter les fournisseurs; les efforts des femmes pour s'effacer réciproquement, leurs jalousies, leurs faux dehors, leurs in-

1. Un écrivain de talent, M. Paolo Ferrari, a donné en 1871 une comédie intitulée, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, agréable tableau de cette période de la vie du célèbre comique.

trigues ; ce sont les prétendants, les sigisbés, les parasites dont on craint les propos et qui s'imposent parce qu'on les redoute. Une action est brochée sur ce fond : un amour qui est aux prises avec la vanité, avec la coquetterie, surtout avec la passion universelle pour la villégiature. La leçon ressort d'elle-même pour des spectateurs qui se reconnaissent dans cette histoire de leurs folies. Il y a bien un Ariste dans cette pièce tout italienne ; mais il a lui-même ses petits ridicules, à l'opposé des personnages de notre théâtre qui sont chargés de morigéner les autres. En effet, c'est un trait de la comédie italienne, que les rôles de la comédie sont tous risibles par quelque endroit, jusqu'à Rosaure et à Lélio.

Quand on fait seize pièces en un an, il faut bien quelquefois que l'on en tire plusieurs du même sujet ; la villégiature en a fourni trois : les préparatifs pour aller en campagne, les inconvénients de ce séjour au milieu d'invités qui ont leurs passions personnelles, les difficultés du retour quand il faut payer les frais et porter remède aux inconvénients. C'est ainsi que Goldoni faisait sa moisson, et il pouvait dire, comme Molière, que l'étude du monde lui suffisait. Nous laissons de côté les pièces en dialecte vénitien ; Goldoni, de l'aveu de son rival, était passé maître en ce langage qui le charmait non sans raison. Dans cette catégorie on cite ses *Rusteghi* et ses *Baruffe Chiozzotte* comme ses vrais chefs-d'œuvre. Goldoni a donné à l'Italie la comédie moderne : il n'a pas créé la langue comique. On regrette, au lieu de se fixer en France, qu'il ne soit pas allé s'instruire au *Mercato vecchio*, comme Arioste, et prêter l'oreille aux *ciane*[1] de Florence ; il serait plus correct, plus classique ; mais serait-il mieux compris du peuple, et partout ?

Nous avons parlé des sigisbés. Ce nom, qui vient de quelque vieux mot vénitien signifiant *parler à l'oreille*, désigne le favori d'une dame, quelqu'un de plus intime que le *servente*, — cavalier servant, — et de mieux traité que l'attentif sans conséquence, *patito*. Ce personnage singulier, dont les satiriques se sont occupés dès le XVII[e] siècle, était dans

1. *Ciane*, les harengères, les femmes du petit peuple de Florence.

toute sa vogue au XVIII[e], et Goldoni, parce qu'il le reproduisait souvent en scène, fut accusé de nourrir des intentions hostiles contre la noblesse. On ne voit pas d'ailleurs qu'il ait mêlé à ses conceptions la moindre pensée politique. Il avait ses partisans parmi les patriciens, et si Gozzi l'accuse de flatter les gens du peuple et les gondoliers, il lui reproche d'encenser les grands avec bassesse.

Tant que Goldoni vécut en Italie, il fut sur la brèche, défendant ses œuvres et sa plume contre amis et ennemis, et sa plume était sa seule fortune. Le théâtre italien, encore aujourd'hui, est une ressource si bornée, si précaire, qu'il ne saurait être un moyen de fortune ; l'auteur infatigable de tant d'ouvrages applaudis dut accepter l'invitation de venir à Paris (1761). On sait qu'il fut accueilli avec honneur, et que deux ans après il devint le professeur d'italien de mesdames filles de Louis XV. Ainsi, de tous les métiers qu'il avait exercés, il finit par celui où il se reconnaissait le moins habile, celui de maître de grammaire. La révolution emporta ses protecteurs, et il mourut dans l'extrême détresse, la veille du jour où la Convention, sur le rapport de Marie-Joseph Chénier, lui votait la continuation de sa pension (1793).

Carlo Gozzi entre à peine dans le cadre de cet ouvrage ; on ne saurait pourtant passer sous silence un écrivain à qui Gœthe, Schlegel, Mme de Staël, Sismondi, ont consacré des pages admiratives ; dont Schiller a daigné traduire une pièce en l'arrangeant, il est vrai, à sa guise[1]. Les *Fiabe* de ce patricien ruiné sont la gageure d'un homme d'esprit et le caprice d'une plume qui a trouvé par hasard sa veine et qui la pousse à bout. Auteur de prose et de vers oubliés et tout à fait dignes de l'être, les succès de Goldoni piquèrent son amour propre. Il se faisait fort d'attirer la même foule avec des contes de nourrice. Il y réussit. Ses pièces sont des féeries mises à la scène avec Tartaglia, Pantalon et les autres masques ; elles sont en partie écrites, en partie laissées au hasard de l'improvisation. Quand il eut pris la fleur du panier dans le *Cabinet des fées*, il se tourna du côté

1. Ugoni, continuation aux *Secoli* de Corniani, t. VI.

de Calderon et des poëtes espagnols, qui n'étaient pas pour les Italiens chose aussi nouvelle qu'on l'a pensé : le Florentin Cicognini, dont les ouvrages avaient éveillé la verve juvénile de Goldoni, d'autres encore, avaient puisé à la même source. La nouveauté du spectacle, le plaisir de faire bon accueil à un genre qui était regardé comme un titre et un domaine exclusif de l'Italie, une certaine mesure de talent, peut-être aussi des allures à la fois patriciennes et populaires, tout cola fit accourir Venise au théâtre que le comte Gozzi voulait bien soutenir de son nom et de sa collaboration désintéressée. Goldoni, d'ailleurs, cessa bientôt d'être un compétiteur présent et redoutable. Il n'est pas inutile d'ajouter que Gozzi saisit toutes les occasions de critiquer les écrivains français, depuis Molière que son rival imitait, jusqu'à Voltaire avec qui celui-ci était en correspondance. Il prend à tout propos la défense des mœurs et des opinions de son pays contre ce qu'on appelait déjà les idées françaises. Il n'est à l'aise qu'au milieu de ses canaux et dans son labyrinthe de ponts, de quais et de ruelles, véritable poisson des lagunes, dit Ugoni. Comme le dernier des enfants de ce peuple amoureux de sa ville natale préfère à tous les mets de la cuisine française ses *triglie*[1] frites et sa citrouille cuite au four, il mettait au-dessus de Molière et de son école Arlequin et toute la séquelle des masques. Il croyait leur avoir donné une nouvelle vie ; on s'aperçut après lui qu'ils étaient bien morts et que Gozzi avait mis à leur place tout autre chose. En réalité Gozzi ne fit pas école, et Goldoni, malgré son départ, laissa en Italie les éléments d'une comédie italienne moderne. Ni l'un ni l'autre ne sont des classiques ; mais Gozzi est de beaucoup le moins bon écrivain. Il est singulier que les étrangers aient tant admiré un poëte qui ne regardait pas au delà de son étroit horizon, et adopté une gloire que les Italiens ne reconnaissent pas[2].

1. *Triglie*, petits poissons.

2. On peut lire un curieux travail sur Carlo Gozzi dans les *Études sur l'Espagne* de M. Philarète Chasles, dont nous ne saurions pourtant adopter tous les jugements, ni garantir certains traits que le critique paraît avoir puisés dans son imagination plutôt que dans les *Mémoires* de l'auteur.

Les deux comiques vénitiens furent jugés en sens divers par les deux critiques les plus célèbres du temps : Baretti fut pour Gozzi par fantaisie ou par système, et, chose remarquable, le frère de Gozzi, le comte Gasparo, rendit justice à Goldoni.

Critiques et prosateurs divers.

Giuseppe Baretti, né à Turin en 1716, est un des esprits les plus libres et les mieux disposés à secouer les préjugés littéraires et sociaux du temps; cependant il est un des moins connus. Les incidents d'une vie agitée l'empêchèrent d'exercer l'influence à laquelle l'originalité de son talent l'aurait appelé. Échappé de la maison paternelle à seize ans, prenant pour modèles dans l'art d'écrire deux aventuriers de la littérature, Berni et Cellini, il eut un talent conforme à son genre de vie, à son caractère capricieux et fantasque. Après avoir essayé tour à tour des affaires et des lettres, à Guastalla, à Modène, à Turin, à Cuneo, à Milan, à Venise, comprenant le métier d'écrire comme une guerre continuelle, et ne se sentant libre ni d'écrire ni de parler comme il l'entendait, il partit pour Londres, où il enseigna l'italien, apprit l'anglais, d'autres langues encore, et se fit un ensemble de connaissances et d'idées qu'il n'aurait jamais soupçonnées dans l'Italie de Frugoni, de Métastase et de l'Arcadie. L'expérience et les aventures ne firent que fortifier la confiance qu'il avait en lui-même. Il donnait ces conseils à un correspondant :

« Permettez, mon cher monsieur, que je vous donne un conseil : Ayez bonne opinion de vous-même, et respectez votre savoir, si vous voulez que les autres en fassent autant. En fait de littérature une certaine arrogance noble ne fait pas mal. Je vois par vos lettres que vous savez écrire : tant de modestie n'est donc pas nécessaire. La modestie me plaît, et je crois en avoir dans ma conduite, mais, quand je prends la plume, j'écris sans crainte, c'est-à-dire sans modestie. J'écris parce que je me crois capable de le bien faire. Faites de même.... »

Assuré d'une position médiocre à Londres, il fit un

voyage à travers le Portugal, l'Espagne et la France, pour régler ses affaires dans son pays et s'en retourner. Cette tournée valut aux lecteurs ses *Lettres familières*, où il décrivait avec intérêt les pays traversés par lui : elles sont à la fois d'un homme éclairé et d'un Italien ami de son pays. Il a vu ce que la richesse anglaise couvrait alors de misères ; il offre un témoignage assez éloquent de l'abaissement où était tombée la monarchie de Philippe II. Baretti dut aussi à son voyage la bruyante et courte renommée dont il jouit parmi ses contemporains. Il se mit à publier dans Venise sa *Frusta letteraria* — la Férule littéraire — sous la date fausse de Roveredo. Ce nom était bien trouvé ; il disait en abordant le théâtre de Goldoni, qu'il ne pouvait souffrir, on ne sait pourquoi : « Je me prépare, sans plus tarder, à faire passer en revue sous ma férule, une à une, les compositions théâtrales de Goldoni : un grand nombre de mes lecteurs, par lettres anonymes, me pressent de parler, et avec éloges, de telle ou telle de ses comédies ; qu'ils se souviennent seulement que je suis un vieillard septuagénaire, difficile à contenter, et plus prompt au reproche qu'à la louange. Qu'ils allument donc eux-mêmes leur pipe avec mes feuilles, s'ils ne les trouvent pas à leur goût, comme j'allume la mienne avec les feuillets des livres qui ne me plaisent pas : mais qu'ils me laissent dire honnêtement ce que je pense, sans m'étourdir les oreilles[1].... »

Il signe les aménités comme les exécutions quelquefois brutales de sa critique du nom d'*Aristarco Scannabue* — égorgeur de bœufs. — Ne trouve-t-on pas ici les traces du séjour de Londres et la rudesse piémontaise entée sur les habitudes de la licence britannique ? C'était une manière hardie et très-personnelle de traiter la critique. Baretti ne fut pas toujours passionné comme à propos de la Crusca et de la langue toscane, ou injuste comme sur le compte de Goldoni : il se donna carrière avec raison sur l'Arcadie, sur les puérilités versifiées de Frugoni, sur l'admiration superstitieuse de Bembo, sur l'abus des *versi sciolti*, dont il ne

1. *Frusta letteraria*, n° XII, 15 mars 1764.

omprenait pas, il faut le dire, l'utilité[1], sur l'imitation des 'rançais et de leur langue. Il s'abstenait de toute politique t témoignait le plus profond respect pour les croyances, omme pour s'assurer sur les autres matières tous les droits le la liberté. Il s'aperçut bientôt que le tempérament de 'Italie ne permettait même pas toutes les vérités littéraires, qu'il était interdit, par exemple, de dire à Venise que Bembo n'est pas un grand poëte. Après avoir continué quelque temps sa *Frusta*, dans Ancône, sous la fausse date de Trente, il repartit pour l'Angleterre après avoir, dit-il, « laissé courir librement sa plume avec la dignité qui convient à qui veut se distinguer des bêtes brutes, et opposé le contre-poison à ces modernes (*modernacci*) maudits, qui écrivent comme si toute l'Italie était une galère, et ses habitants autant de vils esclaves[2]. Il revint à Londres, croyant qu'il avait payé sa dette à son pays, et disant adieu aux lettres italiennes. Son livre *les Italiens* et son discours sur *Shakespeare et Voltaire*, traduits plus tard, appartiennent à la littérature anglaise. Le premier est une apologie de ses compatriotes mêlée de quelques traits d'une piquante sévérité; dans le second, il a pris parti pour le grand poëte anglais contre l'auteur de la *Henriade*, qu'il n'aime pas, et il mérite ce jugement, qu'il a été « romantique avant le romantisme. »

Il y avait à Venise une académie des *Granelleschi*, qui avait pour but de veiller à la conservation de la bonne langue italienne, et pour moyens d'action les satires et même les critiques bouffonnes contre les mauvais écrivains tombant sous sa main. Cette méthode plaisante de mettre au service du goût des armes d'un goût douteux était fort répandue

1. Encore une preuve de l'influence anglaise : depuis Dryden, le *vers blanc* avait perdu de son crédit; Pope avait traduit l'*Iliade* en vers rimés, et Johnson, le grand critique du temps et un des amis de Baretti, exprime plusieurs fois le regret que le vers héroïque de l'Angleterre ne soit pas rimé. Il faut arriver jusqu'à Cowper pour trouver le *vers blanc* remis en honneur.

2. Lettres inédites à Chiaramonti. Voy. Ugoni, continuation aux *Secoli* de Corniani.

en Italie. Les gouvernements favorisaient tout ce qui am-sait sans danger les esprits; à ce titre, la frivolité d Granelleschi ne devait pas déplaire à la sérénissime répub-que. Les membres les plus brillants de cette compag étaient les deux frères Gozzi. Déjà Charles avait plus moins justement fait la leçon sur l'article du langage à Go-doni, qui valait mieux que lui : Gaspard fut un défense beaucoup mieux inspiré des traditions littéraires contre l P. Bettinelli, auteur des *Lettres virgiliennes*. Cet ouvrag avait fait scandale en Italie : suivant Bettinelli, il éta temps de réduire l'auteur de la *Divine Comédie* à sa jus valeur; il proposait de réunir en trois ou quatre chants to ce que Dante avait fait de bon, et de tirer de tout le rest de son fatras quelques beaux vers bons à conserver c fragments, comme ceux d'Afranius ou de Pacuvius. C blasphème ne parut pas si révoltant que Bettinelli ne trou-vât quelques partisans, surtout parmi les adversaires dé-clarés de la Crusca et de la vieille religion des *trecentisti* et du bon siècle. Gasparo Gozzi eut l'honneur de venger le bon sens public et la renommée de l'immortel auteur de la *Divine Comédie*, en opposant aux prétendues lettres en-voyées des Champs-Élysées par Virgile le *Jugement des an-ciens poëtes sur la censure moderne de Dante*. Le fond sé-rieux de cet ouvrage est une estimable comparaison de la philosophie de la *Divine Comédie* avec les théories du *Con-vito* de la *Vita nuova* et du *De Monarchia;* il offre de plus une remarquable analyse du poëme, de ses beautés, et en particulier des drames variés que la peinture des passions et des caractères y présente. Aujourd'hui la même étude se ferait sur un ton et avec des formes plus graves. On goû-terait peu le cadre adopté par le critique, les anciens poëtes recevant au séjour des bienheureux l'ouvrage de Bettinelli, et s'assemblant en un concile littéraire, Virgile se défen-dant d'avoir écrit les lettres en question, et le philologue Anton-Francesco Doni se chargeant d'envoyer à un impri-meur de Venise d'autres lettres et diverses compositions pour servir de réponse. Mais il fallait combattre Bettinelli sur son terrain et ne pas donner un démenti à la jovialité

.e l'académie où se produisait cette apologie. Gasparo Gozzi n'en a pas moins donné l'impulsion aux travaux modernes sur le grand poëme national, et commencé l'œuvre de la réparation du goût et de la pensée.

Il était bon poëte lui-même dans le genre tempéré : il a laissé des *Sermons* ou épîtres morales, qui sont peut-être ce que l'Italie a de meilleur en ce genre; ceux de Chiabrera, dont la réputation a été rejetée dans l'ombre par ses ambitieuses poésies lyriques, n'ont pas le naturel et surtout la grâce de l'écrivain vénitien. C'est là que l'on trouve le pauvre patricien déchu, ruiné par son père, ainsi que toute sa nombreuse famille, exhalant ses plaintes, vivant de souvenirs, se consolant dans le travail, oubliant souvent, une plume ou un livre à la main, qu'il faut du pain pour vivre. Son ménage rappelait celui de Zappi par le culte de la poésie en commun; sa femme, Luisa Bergalli, était affiliée à l'Arcadie comme celle de Zappi : tout le monde, frères et sœurs, faisait des vers dans cette maison, dans ce palais délabré, mal clos, décrit avec énergie par Carlo Gozzi dans ses *Mémoires*. On travaillait pour les libraires; on traduisait, par exemple, Fleury, à tour de rôle et à la suite, tirant au sort le nom de celui qui devait prendre la corvée. Les époux Gozzi, par la nature de leur travail, rappelaient aussi M. et Mme Dacier, moins l'aisance de ce couple plus riche, non pas plus savant. A-t-on jamais rendu avec une éloquence plus simple et plus pénétrante que ne l'a fait cet infortuné Gasparo le gémissement d'un homme de talent attaché à une besogne mercenaire?

« Il me fallut mettre à gage mon cerveau et en faire l'ouvrier des libraires avides; il fallut tous les jours leur en donner une parcelle. Comme fil à fil une pauvre vieille tire le lin de la quenouille, pour que le samedi vienne payer l'œuvre de veilles nombreuses, de même je tire, fibre à fibre, ma cervelle du fond de ses cellules, au prix de l'ennui et de maigres travaux sans honneur qui tuent leur homme avec sa réputation. Il y a longtemps que cet ulcère secret me ronge le cœur. Hippocrate ne vit jamais d'effets plus cruels d'une pire maladie. O grand médecin grec!

joins à tes aphorismes celui-ci, que l'expérience a di
« Visage pâle, yeux enfoncés, corps amaigri, joues creu
sommeil léger, interrompu, agitation intérieure des n
oubli négligent de dire tout ce que l'on sait, le rapp
par hasard, et craindre de donner de l'ennui à qui
parle, marcher comme une statue, tenir les yeux bais
fuir les cercles, répondre aux questions par signes pl
qu'en paroles, mordre sur les mœurs d'autrui et se plain
souvent de son sort : ce sont les signes d'un esprit
quelque valeur qui languit sous la griffe des libraires[1]. »

Gasparo Gozzi eut pourtant d'autres ressources que l'argent des libraires et n'en fut pas plus riche : ajoutons que c'est à un libraire qu'il dut l'occasion de laisser une renommée durable. Son travail sur Dante lui fut demandé afin de combattre le mauvais effet que pouvait avoir le livre de Bettinelli sur la vente d'une édition que l'on avait entreprise du grand poëte.

A l'aphorisme médical sur les hommes de lettres aux gages des libraires il aurait pu en ajouter un autre sur les journalistes, car il l'était. Sans doute, il ne courait pas la ville avec les yeux toujours fixés à terre, il n'était pas si fort absorbé dans ses réflexions, si étranger au monde d'alentour, quand il écrivait, à l'imitation du *Spectateur* anglais, l'*Observateur*, rédigé par lui seul, paraissant deux fois par semaine, et le *Songeur* — *Il Sognatore* — où il fut secondé par des collaborateurs moins exercés. C'était un autre genre de fatigue, de ramasser des faits, de réunir des pensées morales, le tout à la hâte, et dans le cercle restreint de ce petit monde qui s'agite autour des sinuosités du Grand Canal. Heureusement, il avait la tête remplie de souvenirs, d'allégories, de comparaisons, d'inventions bizarres, et c'est ce qui fait le caractère très-italien de ses deux journaux, mais il arrivait pourtant à vider son sac, et les feuilles où sa plume courait à perte d'haleine ne lui rapportaient pas beaucoup de sequins.

Quelques noms encore sont restés célèbres parmi les cri-

1. Sermoni *a S. E. Marco Foscarini*, Procuratore di San Marco.

tiques ou philologues de ce temps : Algarotti, le familier de Frédéric II, que Voltaire a trop vanté, Cesarotti, le partisan le plus déterminé de l'imitation française, et Vannetti, le défenseur le plus autorisé de la langue contre l'invasion des gallicismes. Entre ces trois écrivains, le plus considérable est Cesarotti, que l'on a défini un esprit français égaré au milieu de l'Italie et doué de la qualité bien française de s'approprier les idées venues du dehors et de les jeter avec succès dans la circulation[1]. Ce critique-poëte eut une influence incontestable vers la fin de la période qui nous occupe ici. Il embrassait avec plus de chaleur que de prudence et de goût les théories nouvelles en littérature comme en philosophie. C'est ainsi qu'il plaçait de Pauw au-dessus de Barthélemy, qu'il préférait deux froides tragédies de Conti à douze dialogues de Platon, et une poésie de Gessner à toutes celles de l'antiquité et des temps modernes. Sa pompeuse traduction d'Ossian en vers italiens lui fit une réputation de poëte en un temps où le néologisme triomphait, et tant que l'Europe a été dupe de la supercherie de Macpherson. Napoléon, qui avait connu par lui les poëmes d'Ossian et reçu l'encens de sa muse vieillie, lui assignait après sa mort, au Panthéon, une place que sa dépouille n'a jamais occupée. Il a gardé la réputation de bon versificateur, et Alfieri se reconnaît envers lui redevable de la forme vigoureuse de son vers dramatique. Cesarotti a beaucoup fait pour réveiller l'esprit italien et pour le mettre en communication de pensées et de sentiments avec les autres nations; l'abus des gallicismes et le peu de mesure de certains jugements ont compromis sa renommée[2]. Ses théories étaient moins outrées que sa pratique : son *Essai sur la philosophie des langues*, où il applique à l'italien les idées de Locke, de Condillac, du président de Brosses,

1. *Antologia*, jugement attribué à un anonyme dans un article signé KXY (Tommaseo). Février 1832.

2. On trouvera quelques exemples des gallicismes qui s'introduisirent à cette époque dans la langue italienne dans une lettre d'Antonio Cesari, et dans une autre de Carlo Botta, *Lettere precettive* de M. Fanfani, p. 309 et 310.

ses *Observations* sur quelques tragédies d'Alfieri et le recueil intéressant de ses lettres, l'ont mis parmi les critiques de ce pays en un rang distingué qu'il a conservé depuis.

Cesarotti était de Padoue : il prit la défense de cette ville contre Denina, qui l'avait citée comme un exemple de la fâcheuse influence d'un pays humide sur l'esprit de ses habitants. Cet historien avait mis Ferrare dans la même catégorie, et Cigognara, l'auteur de l'*Histoire de la sculpture*, se chargea de l'apologie de sa ville natale. Cependant, Denina ne s'est pas toujours trompé dans ses observations sur les climats : il a remarqué, non sans justesse, que l'esprit républicain l'emportait sur la rive droite du Pô et du côté de la Ligurie, tandis que le zèle pour la royauté dominait sur l'autre rive, et cette remarque se vérifie dans l'histoire du Piémont. Charles-Jean-Marie Denina, qui ouvre après Passeroni la liste des écrivains piémontais de l'époque moderne, commença la longue série de ses ouvrages par son meilleur livre, les *Révolutions d'Italie*, et donna le signal à tous les historiens qui sont venus, à tour de rôle, exploiter l'inépuisable mine livrée à leurs études par Muratori. Sismondi et Rossi, surnommé de nos jours le *Varron moderne*, en créant un ordre lumineux dans le chaos des républiques italiennes au moyen âge, ont fait oublier cette histoire qui ne manquait ni d'exactitude dans les faits, ni de gravité dans le style. Denina écrivait trop pour indiquer toujours les vraies causes des événements ; il est au nombre des écrivains favorables aux Lombards. Formé à l'école du XVIIIe siècle, il raconte les faits, non pour eux-mêmes, mais pour exposer des opinions. Par suite des vicissitudes de sa longue carrière, il vécut en Italie, en Allemagne, en France, et se mit successivement au service de Charles-Emmanuel III, de Frédéric II et de Napoléon. Il mourut à Paris en 1813, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Lorenzo Pignotti, professeur à Pise, est encore un de ces lettrés qui croient que l'on peut écrire l'histoire sans de longues études, et simplement en vue d'épargner aux lecteurs l'ennui et la fatigue des recherches. Il raconta les annales de son pays depuis les origines jusqu'à l'établisse-

ment du grand-duché : il finissait là où commence l'ouvrage du brave Galluzzi, sous le nom duquel avait paru la *Storia del Gran Ducato*, écrite par un inconnu et corrigée par ordre du prince Léopold de Lorraine. Il en résultait un corps d'histoire complet, formé de deux parties, la première agréable à lire, amusante même, la seconde « mal écrite, mais bien pensée, » dit Giordani, accordant à celle-ci un éloge mitigé dont il ne revenait rien à celui qui l'avait signée. Pignotti ne se trompe pas comme Denina sur les causes, mais c'est souvent parce qu'il se met peu en devoir de les chercher. On sent qu'il est poëte et qu'il a composé des fables et des nouvelles en vers avec élégance, on le sent trop peut-être à son style fleuri; on ne s'aperçoit pas assez qu'il est Toscan. Bien qu'il soit d'Arezzo comme Pétrarque, Pierre l'Aretin et Redi, bien qu'il écrive à Pise, il abuse des gallicismes. Ce défaut était général vers la fin du XVIII[e] siècle, même à Florence. L'habitude de lire des livres français, la difficulté de rendre les idées courantes avec des formes consacrées par l'usage des classiques, le caractère archaïque d'une langue qui est dans les livres plutôt que sur les lèvres des hommes, tout se réunissait pour insinuer les mots de notre langue sous la plume des écrivains. Il était temps que l'Italie élevât la voix contre ces Italiens qui allaient au-devant de la conquête de l'esprit français et que, semblable à la Junon de Virgile, elle réclamât du moins pour la langue nationale[1].

1. Neu Troas fieri jubeas Teucrosque vocari,
Aut *vocem* mutare viros, aut vertere vestes.
Énéide, XII, 824 et suiv.

C'était bien assez d'accepter les modes étrangères : il fallait conserver la langue des fils des Latins.

CHAPITRE XXVI

ÉPOQUE DE LA RÉVOLUTION.

Introduction ; Alfieri. — Théâtre d'Alfieri. — Monti. — Foscolo. Critiques.

Introduction ; Alfieri.

« Un jour viendra, il reviendra, le jour où, revenant à la vie, les Italiens se rangeront sous les armes, non au service d'autrui.... »

« Je les entends déjà me dire : O notre poëte ! né dans un mauvais siècle, tu as pourtant créé cet âge sublime que tu allais prophétisant[1]. »

Dans ces vers d'un de ses sonnets, Alfieri s'annonçait hardiment comme le précurseur de l'Italie moderne : il ne s'est pas trompé ; son nom, sa vie, ses œuvres, servent de prélude naturel à l'époque de transition violente où nous sommes parvenus. On y trouve le germe de tous les principes de liberté et de désordre que l'enfantement de ce siècle apportait confusément aux hommes ; il est par excellence un écrivain révolutionnaire, et nul, après avoir prêché la révolution, ne l'a plus maudite et plus méprisée.

Vittorio Alfieri naquit en 1749, de parents nobles, à Asti, dans cette partie du Piémont placée sur la rive droite du Pô et avoisinant la Ligurie, où, selon Denina, l'esprit républicain se mêle au dévouement des Piémontais à leur dynastie royale. Orphelin de père à un an, fils d'une mère remariée, il se trouva de bonne heure livré à lui-même, sans autre joug que la sujétion des jeunes gentilshommes à l'égard du roi, ce qui était moins un frein qu'une entrave incommode. Son engagement dans la profession militaire ne fut pas davantage une chaîne. Cinq ans de congé sur

1 Alfieri, *Satire e poesie minori*, p. 522. Florence, 1858.

huit ans de services, deux revues par an dans le reste du temps et le plaisir de porter l'uniforme qui seyait bien à sa taille, résument toute la carrière militaire d'Alfieri. L'obligation de demander des permissions d'absence et d'imprimer dans les limites du royaume, quand il embrassa le métier d'écrire, c'étaient là des conditions encore trop pesantes pour son caractère : il vendit ses biens à perte pour s'affranchir entièrement. Aucun sacrifice ne lui coûta pour être libre.

« Un homme qui sent bouillir irrésistiblement dans son cœur le vrai, le divin délire de la gloire, s'il est né dans une contrée où tous sont esclaves d'un seul, comment peut-il jamais acquérir une éternelle renommée ?...

« Délivrer son pays avec l'épée ne lui est pas accordé : avec une plume il s'honore lui-même tout ensemble et fait connaître aux siens leur état de servitude[1]. »

Mais Alfieri ne prenait qu'à l'âge de vingt-sept ans cette plume qu'il devait manier avec passion, avec fureur, et presque toutes les aventures de sa vie agitée sont antérieures à cet âge. Il est l'image d'autant plus fidèle de son temps et de son pays qu'il s'est rejeté sur les lettres faute de tout autre instrument de délivrance. Et cet Italien qui donnait le signal de la littérature militante n'était pas même Italien de langage, comme si la destinée avait choisi dans la race énergique et dure des Piémontais l'homme nécessaire pour entreprendre et mener à bien le grand combat à force d'énergie personnelle. Il se traite lui-même de barbare Allobroge[2] en pensant à l'époque où il rejetait avec mépris un manuscrit de Pétrarque et où il le traitait d'ennuyeux personnage, parce qu'il n'en comprenait pas un traître mot[3].

Il n'était pas davantage Italien de cœur : il désavouait son pays et ne parlait que le français. C'est ainsi que l'Italie

1. Alfieri, *Satire e poesie minori*, p. 386. Florence, 1858.

2. Les Allobroges habitaient le Dauphiné et la Savoie, non le Piémont, mais Parini lui-même en parlant d'Alfieri l'appelle sérieusement le *fier Allobroge*.

3. Alfieri, *Vita*, p. 57 Florence, 1851.

dédaignait ses classiques et que l'on n'entendait parler que la langue française à Milan, dans les provinces du Nord en général, et particulièrement dans les classes élevées. L'admiration de l'étranger était la plaie universelle. Alfieri, à l'âge de seize ans, parcourait l'Italie et n'y trouvait que des motifs pour la prendre en aversion : il traversait les Alpes et courait en poste à travers l'Europe entière, poussé par la crainte de l'ennui qui, suivant l'expression du poëte, « galopait derrière lui. » Deux fois il recommença ce pèlerinage du dégoût et de la misanthropie et consacra cinq ans à cette vie errante. Il apprit à ses dépens le danger des liaisons désordonnées, grâce aux folles passions dont il fut le jouet, à La Haye, à Londres, à Turin. Il se fixa enfin dans une affection que la morale et les bienséances ne pouvaient légitimer et qui lui valut bien des années encore de tourments et d'agitation. Celle-ci du moins, plus conforme à son caractère, fut pour lui l'occasion de réfléchir à sa gloire, à son talent qu'il sentait naître, et enfin de se livrer à la vocation qui l'appelait. Il reconnut que la nature l'avait fait incapable de travailler sans avoir un attachement profond dans le cœur, et d'aimer sans être porté par un penchant irrésistible à travailler (1777).

Avec une clairvoyance peu commune, il comprit désormais que son avenir était dans la poésie, et qu'il devait, avant d'être connu, aviser aux moyens de se rendre libre. C'est alors qu'il vendit ses terres à sa sœur mariée, pour la moitié de leur valeur, et donna le premier à ses compatriotes l'exemple de cesser d'être vassal pour être poëte. Cette résolution était nécessaire quand on entrait comme lui dans la carrière littéraire, non pour obéir d'une manière désintéressée aux sollicitations de son talent, mais pour employer son talent au service de ses idées. Alfieri, poëte politique avant tout, ne devint artiste qu'insensiblement, et pour ainsi dire à son corps défendant, par nécessité, presque en forçant sa nature. Jamais, si ce n'est en Italie, on peut l'affirmer, la tragédie n'a pris naissance dans ces conditions. Une fois entré dans cette voie, il porta dans la composition de ses drames la même fougue qu'il

avait montrée dans les incidents les plus violents de sa carrière. Une seule passion, celle des chevaux, fit une diversion à son travail ; il n'en avait pas moins de quatorze amenés d'Angleterre, malgré la réduction très-sensible de son revenu ; encore était-ce dans un moment où il souffrait d'une absence forcée et du vide qu'elle laissait dans son cœur. Il faut voir dans sa *Vie* les peines infinies avec lesquelles il fit traverser à cette cavalerie le détroit de Douvres à Calais et les défilés alors impraticables du Mont-Cenis.

Alfieri a aimé l'Italie à force de détester les autres contrées de l'Europe. Ne peut-on en dire autant des Italiens de notre siècle, qui ne sont revenus à leurs grands maîtres qu'après avoir promené dans les littératures étrangères leur inconstante admiration ? Sans doute il était nécessaire de secouer le vieux préjugé qui leur avait fait regarder comme barbare tout ce qui venait de l'autre côté des Alpes : mais il ne l'était pas moins de s'arrêter dans cette pente à tout accueillir, pour peu que cela ne fût pas italien. Aucun pays, de ce côté des monts, ne trouva grâce aux yeux d'Alfieri. Vienne le dégoûte parce qu'il a vu Métastase faire une petite génuflexion devant l'impératrice Marie-Thérèse ; la Prusse n'est qu'un vaste corps de garde avec un roi, le pire de tous, en sa qualité de tyran qui fait des vers ; les Suisses sont des hommes indépendants au génie obtus ; Bruxelles singe Paris ; les Français tiennent du singe et du perroquet ; l'Espagne est une véritable Arabie dont Madrid est la capitale, au milieu d'un désert ; les Anglais seuls savent être libres, mais ils sont pesants, et il est possible que cette concession faite au gouvernement constitutionnel par le républicain Alfieri date du temps où il s'était amendé. Bref, il revient tenant en souverain mépris tous les pays grands et petits, *paesoni e paesotti*, qu'il a parcourus

« Aujourd'hui dompté par une longue expérience, et adouci par les années, excellente école, aux misères étrangères je préfère les misères de la contrée de nos aïeux. »

L'âpreté des doctrines politiques d'Alfieri ne se corrigea qu'après le 10 août. Jusque-là il professa la haine et le mé-

pris des princes. En 1777, à la suite de la lecture de Machiavel, il écrivait le livre de la *Tyrannie*, dans lequel il avoue plus tard qu'il y avait exagération passionnée et rhétorique surabondante. En 1786, il achevait, et en 1789 il publiait le *Prince et les Lettres*, où il exprime le désir que les nobles italiens, au lieu de servir sous les drapeaux, travaillent avec leur plume à l'affranchissement de la patrie, et organisent de petites républiques littéraires en attendant qu'ils en puissent fonder une grande. Un chapitre curieux, tout le titre est emprunté à Machiavel, *Exhortation à délivrer l'Italie des Barbares*, expose les idées de l'auteur sur l'unité de l'Italie. Quand cet ouvrage parut, les tragédies, toutes républicaines, étaient écrites, corrigées à diverses reprises et publiées sous leur forme définitive. Il en est de même de ses odes sur l'*Amérique libre* et de son *Étrurie Vengée*, qui a pour sujet le meurtre du duc Alexandre par Lorenzino. Les excès de la révolution auxquels il assista, les pertes de fortune dont elle fut cause pour lui, le danger qu'il courut avec la comtesse d'Albany, quand ils sortirent de Paris, la paix qu'ils trouvèrent à Florence, et enfin les inquiétudes qu'il éprouva lors de l'entrée des Français dans cette ville, toutes ces circonstances abattirent la fierté de ce républicanisme nobiliaire qu'il avait pu concevoir grâce à l'existence particulière qu'il s'était faite dans un pays où la démocratie semblait avoir peu de chances d'avenir.

Le tribun-poëte ne comprit jamais les liens de solidarité qui existaient entre la France et l'Italie. Les accidents de l'invasion française et ses griefs privés furent la cause de sa haine implacable contre nous. Les événements politiques de 1790 à 1798 lui dictèrent une foule de déclamations en prose et en vers qu'il réunit sous le titre expressif de *Misogallo*. Sans devenir royaliste, il ne voulut jamais reconnaître la république établie dans son pays ; il resta toujours le comte Alfieri, repoussant avec mépris la qualification de *citoyen*. Ses *Satires*, particulièrement dirigées contre la plèbe et contre les classes moyennes, *medio ceto*, contre la France et contre les mœurs introduites par la révolution, sont un correctif, sinon un démenti à la tendance révolu-

tionnaire de ses tragédies. Dans ces contradictions mêmes il est une image fidèle de son temps et de ses compatriotes flottant entre les changements radicaux et le regret de l'ancien régime.

Enfin l'Italie a marché sur ses traces dans son retour passionné vers les classiques de la nation. Avec lui elle est allée payer un tribut d'admiration et de reeonnaissance aux tombeaux de Dante et de Pétrarque, de Tasse et d'Arioste; avec lui elle a fait pénitence de l'oubli dont Alfieri s'accusait pour avoir passé avec indifférence à côté de leur sépulture. Alfieri, un des premiers, et avec plus d'éclat qu'aucun des contemporains, est revenu à la langue du *bon siècle:* il a osé dire que le véritable vers italien était un vers archaïque et qu'il valait mieux « écrire dans une langue presque morte » que de se traîner à la suite des étrangers[1].

Vittorio Alfieri mourut en 1803, n'ayant pas cinquante-cinq ans révolus.

Théâtre d'Alfieri.

S'il était malaisé de réformer la comédie italienne, il l'était bien plus de fonder la tragédie en ce pays. Pour ce genre de représentation le théâtre n'existait pas. On écrivait des pièces à l'imitation de Maffei, de l'abbé Conti, des auteurs français, mais le difficile était de les voir représenter, ou plutôt on n'y songeait pas. Un poëte voulait-il entrer dans cette carrière, sans étudier la scène, les acteurs, le public, sans fréquenter même les spectacles où d'ailleurs la comédie, les masques, l'opéra surtout, régnaient exclusivement, il étudiait la *Poétique* d'Aristote, lisait quelques ouvrages de Corneille, de Racine, de Voltaire, se proposait de les surpasser et croyait aisément y parvenir en pratiquant plus fidèlement les préceptes du philosophe grec. Quand il avait conçu l'idée d'un drame ou ce qui lui semblait tel, et qu'il l'avait versifié, il s'imaginait avoir fait une tragédie. Point de théâtre permanent, point de traditions, pas d'expérience possible; point d'autorité dirigeante, ni dans l'im-

1. Alfieri, *Vita*, p. 253. Florence, 1861.

presario, ni dans les délibérations d'une troupe régulière et assurée du lendemain : les acteurs étaient mal payés, Vénitiens ou Lombards, et ne sachant ni parler ni prononcer la langue toscane; l'art de la déclamation était négligé, presque nul, les répétitions des pièces insuffisantes. Pour créer toutes ces ressources extérieures, mais indispensables, de l'art, il eût fallu qu'un des petits princes de l'Italie s'éprît pour la tragédie de la même passion qui avait favorisé à d'autres époques les tentatives de la comédie et de la fable pastorale[1]. Mais la faveur des princes appartenait à l'opéra, et ils n'étaient pas assez riches pour entretenir deux théâtres; d'ailleurs Métastase tenait lieu de tout, et on le récitait quand on ne le chantait pas. Tel était donc l'état de l'art dramatique lorsque Alfieri commença son œuvre : d'une part, des auteurs qui écrivaient pour une représentation idéale ou même pour la lecture; de l'autre, des acteurs mal préparés, qui passaient d'Arlequin à Melpomène quand ils se trouvaient à court de nouveautés.

De son côté Alfieri n'abordait pas le drame sans idées préconçues; l'art n'était pas pour lui un but, mais un moyen. « Je crois fermement que les hommes doivent apprendre au théâtre à être libres, forts, généreux, passionnés pour la véritable vertu, impatients de toute violence, amoureux de la patrie, connaissant leurs droits, et, dans toutes leurs passions, ardents, droits et magnanimes. Tel était le théâtre dans Athènes; tel ne peut pas être celui qui s'élèverait à l'ombre d'un prince quel qu'il soit.... Tout ceci me paraît exclure le vrai théâtre d'une bonne partie de l'Europe, et en particulier de l'Italie entière; c'est pourquoi l'on n'y songe pas, et je n'y songe pas moi-même. J'écris avec la seule espérance que peut-être, de vrais Italiens renaissant un jour, on représentera mes tragédies. Je n'y serai pas: aussi est-ce pour moi un plaisir purement idéal[2]. »

Alfieri cherchait une tribune : il était donc naturel qu'il

1. Calsabigi, *Lettre à Alfieri*, 1783, et *Réponse* d'Alfieri.
2. Alfieri, *Réponse à Calsabigi*, t. II p. 492. *Tragedie* di V. Alfieri, Florence, 1855.

comptât moins, pour créer la tragédie italienne, sur la composition des drames et sur leur exécution que sur les idées dont ils seraient le véhicule. La plupart de ses pièces sont destinées à développer quelque pensée politique. *Filippo*, connu en France sous le titre de *Philippe II*, a pour but de montrer que le pouvoir absolu détruit dans le cœur les sentiments les plus légitimes : à côté du roi, la cour est représentée sous les couleurs les plus noires. Dans *Polinice* les mêmes leçons se reproduisent.

« As-tu des vertus ? » demande Jocaste à Polynice, « laisse aux parjures le trône. Veux-tu te venger de ton frère? Veux-tu qu'il soit en horreur à Thèbes, à la Grèce, aux Dieux? Laisse-le régner. — Moi-même, née au sein de la royauté, j'ai passé de misérables jours dans ses vaines pompes, des jours de larmes, enviant les conditions les plus obscures. — O trône odieux! qu'es-tu autre chose qu'une injustice antique, toujours soufferte et toujours plus abhorrée[1]? »

Il aurait dû admettre dans son théâtre plus d'une tragédie comme l'*Agide*, qui met sous les yeux des Italiens l'exemple de Sparte, le retour aux vertus patriotiques et aux devoirs du citoyen et du soldat, mais cette pièce n'est pas au nombre des plus intéressantes. On ne trouve pas dans *Maria Stuarda* la diatribe ordinaire contre la tyrannie, et c'est une de ses œuvres les plus dramatiques : mais il semble s'être vengé et avoir vengé sa comtesse sur Marie Stuart et ses descendants. *Antigone* a pour objet de prouver que le sceptre fait oublier les plus saints devoirs : c'est un fils qui le dit à son père. Hémon ne recule pas devant l'idée de la révolte et du parricide ; Créon pousse jusqu'à vouloir ensevelir Antigone toute vive son inutile férocité. L'excitation à la haine de la royauté est accompagnée d'un avertissement sur sa secrète faiblesse[2]. Le mépris de la noblesse est l'idée fondamentale de la *Virginia ;* l'auteur glorifie même la plèbe ; il était loin encore de l'époque de ses *Satires* et du *Misogallo*[3]. Il y a plus d'art et

1. Alfieri, *Tragedie*, t. I, p. 65.
2. Idem *ibid.*, t. I, p. 139 et suiv.
3. Idem *ibid.*, t. I, p. 144 et suiv., 150.

moins de déclamations politiques dans l'*Agamennone* et dans l'*Oreste*. Le sujet de ces deux tragédies offrait naturellement au poëte le tyran inévitable de toutes ses pièces, mais avec cet avantage qu'il s'appelle Égisthe, et que sa cruauté, héritage du sang des Atrides, s'explique par une haine fatale. Encore faut-il reconnaître avec un maître éminent que les personnages d'Alfieri ne sont pas grecs, qu'ils sont d'une nature abstraite autant que son théâtre est idéal[1]. Rien, en effet, ne rappelle que nous sommes dans Argos; tout au plus peut-on trouver que la vengeance d'Oreste ressemble à la *vendetta* italienne; le petit-fils d'Atrée cherche le fils de Thyeste avec des cris et le sang sur les lèvres; il le frappe quatorze fois. On n'a pas assez remarqué que, pour avoir négligé toute couleur locale, Alfieri descend quelquefois au-dessous de l'idéal tragique. Cela est visible dans la *Myrrha*, où l'amour incestueux de l'héroïne se trahit par le refus d'accepter, au moment suprême, l'époux qu'on lui destine. Sans doute, cette tragédie se recommande par l'habileté avec laquelle le redoutable secret de Myrrha se dévoile insensiblement; ici l'uniformité des situations, qui est le défaut constant d'Alfieri, est justifiée par la nature du sujet qu'il fallait montrer avec circonspection, sinon exclure absolument; la beauté sombre du dénoûment fait honneur au poëte. Enfin lord Byron pleurait à sanglots à la représentation de cette pièce[2]. Comment se dissimuler pourtant que ce mariage arrangé en famille, ce prétendu plein de générosité qui ne veut obtenir la main de Myrrha que d'elle-même, cette fiancée qui a des caprices inexplicables et qui finit par prononcer un *non* très-formel au moment suprême, réduisent à chaque instant ce terrible drame, né de la fatalité antique, aux proportions d'une tragédie bourgeoise? La fatalité et l'intervention de Vénus sont un ressort d'em-

1. M. Patin, *Études sur les tragiques grecs*.

2. Thomas Moore, *Life of lord Byron*, t. II, p. 115; Paris, 1833. Il est peut-être curieux d'observer que cette œuvre avait les préférences de la comtesse d'Albany, comme elle eut plus tard celles de la comtesse Guiccioli, dont l'émotion se communiquait à lord Byron.

prunt qui nous trouve incrédules, s'il ne nous fait pas sourire.

La fatalité s'explique mieux dans le *Saul*, et Alfieri en a tiré des effets heureux. Nulle part il n'a été plus poëte qu'au troisième acte de cette tragédie où David par son chant désarme la colère du roi son beau-père. Mais cette belle scène est purement lyrique, et elle ne produit rien dans l'action, puisque le roi se laisse d'abord fléchir et retombe ensuite dans un accès de fureur; quand David a cessé de se faire entendre, Saül est dans le même état où il l'a trouvé. Ici comme dans tous les ouvrages de l'auteur, la situation reste à peu près constante d'un bout à l'autre. Alfieri concevait une tragédie comme une suite de tableaux développant un fait et les caractères des personnages groupés autour de ce fait. Imaginez cinq cadres destinés à mettre en peinture les fureurs et la fin tragique de Saül : le premier représenterait l'entrevue secrète de David et de son épouse, à laquelle assiste Jonathas leur frère. David apparaissant tout à coup entre Saül défiant, Abner qui le calomnie et Jonathas qui le défend, secondé par sa sœur, tel serait le sujet du second. Saül, irrité d'apprendre que David est d'accord avec le grand-prêtre, est fléchi par les accents de David : Michol et Jonathas l'entourent ; c'est le troisième tableau. Dans le quatrième le grand-prêtre maudirait Saül persistant dans sa révolte contre Dieu. Saül, au milieu de la déroute de son armée, se donnant la mort, serait le sujet du cinquième. Voilà les cinq actes, voilà ou à peu près toute l'action de cette tragédie, la meilleure de toutes celles d'Alfieri, mais qui leur ressemble à toutes par la conception. N'est-il pas visible que la même situation se perpétue en groupant, d'une manière différente, toujours les mêmes personnages? Calsabigi, qui a fait avec une complaisance naïve et parfois vaniteuse une étude bien connue sur les quatre premières œuvres du grand tragique italien, fournit une preuve à l'appui de notre opinion. Il choisit le sujet du sacrifice d'Iphigénie, le décompose en cinq tableaux, et en fait l'application aux tragédies du poëte d'Asti, qui, dans sa réponse, confirme la théorie et le jugement de son criti-

que. On voit qu'Alfieri concevait la tragédie à la manière d'un Titien ou d'un Tintoret, moins le coloris, qui, chez lui, rappelait plutôt — c'était du moins son désir — la couleur sévère de Michel-Ange. Par cette disposition d'esprit, il devait aboutir à la suppression des personnages inutiles, des péripéties nombreuses, des moyens mesquins ou raffinés, en un mot, de tout ce qui s'appelle intrigue et complication. Il n'est pas nécessaire, pour expliquer ses innovations, d'avoir recours à un désir d'imiter la tragédie française en la réformant[1]. En affirmant qu'il n'a jamais imité, le poëte est certainement sincère, mais il se trompe en s'imaginant qu'il n'a suivi aucun devancier. On en a toujours, quoi qu'on fasse. S'il n'a pas étudié Corneille, Racine et Voltaire, il les a du moins connus au théâtre, qu'il fréquentait, et il a eu tort de ne pas faire cette étude. L'originalité est le fruit non de l'ignorance, mais du travail associé à l'indépendance du talent. Nous sommes solidaires de ceux qui nous ont précédés, et l'art, non plus que l'industrie, ne peut revenir artificiellement à son enfance.

Que l'auteur de *Saul* ait gardé dans son style et sa versification des traces de son labeur opiniâtre, il est impossible de s'en étonner.

« Ils me trouvent dur? Je le sais aussi; je les fais penser. »

« Je suis taxé d'obscurité ? Je serai plus tard éclairci par la liberté. »

Ainsi s'exprimait-il dans une épigramme courte, aiguisée, comme tout ce qu'il écrivait. C'est ce qui l'a fait comparer avec Sénèque le tragique qu'il dédaignait et duquel il s'éloignait beaucoup, n'ayant jamais cherché l'esprit. Mais Alfieri, concevant le drame comme une suite de groupes de personnages qui posent, s'il est permis de le dire, et qui n'agissent pas, Alfieri a fait consister le mouvement dramatique dans celui des pensées. Corneille se donnait mille peines pour faire tenir ses tragédies dans la durée des

1. Villemain, *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, XXXVe et XXXVIe leçon.

vingt-quatre heures; Alfieri se travaille au moins autant pour ne pas dépasser le chiffre de quatorze cents vers. Ajoutons que pour éloigner son vers de la prose il a recours aux inversions les plus violentes. De là l'obscurité qui réellement ne lui permet pas d'être aussi court qu'il le voudrait: car ne faut-il pas ajouter au temps qu'on met à lire le temps qu'il faut mettre à comprendre? Malgré ces défauts qui semblaient prédestiner le poëte à la froide lecture et lui interdire le théâtre où tout est mouvement et rapidité, malgré la monotonie de ses harangues républicaines, Alfieri triompha de la mollesse et de l'indifférence des auditoires italiens. Il jouait parfois ses tragédies avec des amis; c'était la seule expérience qui lui fût permise. Peu à peu ces représentations d'amateurs furent imitées à Pise, à Florence, à Milan, à Rome. On récitait le théâtre d'Alfieri dans les maisons patriciennes, comme en France on se réunissait pour entendre les lectures des philosophes. A son retour en Italie, l'auteur de *Saul* trouva ses drames en possession de la scène des principales villes, et au pouvoir de ces troupes circulantes d'acteurs auxquelles il ne voulut jamais avoir affaire. La révolution acheva le succès de ses tyrans, de ses courtisans, de ses tribuns. La tragédie italienne était créée.

Monti.

Alfieri a préparé les Italiens pour la révolution; avant qu'elle eût commencé, il avait écrit ses œuvres principales; il est un précurseur. Monti a été leur écho fidèle dans l'orage qui va de 1789 à 1815. Depuis le gouvernement de l'autorité pontificale jusqu'à celui de la république, depuis le régime de l'empereur et roi jusqu'à celui de l'Autriche et des princes restaurés, il n'est pas un parti qui n'ait eu l'avantage d'être chanté, glorifié par le poëte de Fusignano. Il a été aussi changeant que l'Italie elle-même. Cela ne peut surprendre dans un pays qui empruntait les idées et les passions de ses conquérants, dans un écrivain qui était plus souvent l'esclave que le maître de son imagination. De l'avis de Giordani, qui fait son apologie, il y avait dans

cette versatilité plus de craintes inquiètes que d'ambition, et la mobilité féminine de son caractère formait un contraste singulier avec les formes athlétiques de sa personne et l'audace de son talent poétique[1]. La *Feroniade*, poëme descriptif et mythologique sur le dessèchement des Marais-Pontins, était à l'honneur de Pie VI, qui avait entrepris ce travail immense, toujours recommencé, toujours dépassant les ressources d'un gouvernement de médiocre importance: il revint toute sa vie sur cette œuvre favorite de sa jeunesse. Sa *Cantica* sur la mort de Basseville, connue sous le nom de *Bassvilliana*, est l'ouvrage où il a le plus hardiment embrassé la cause de Rome chrétienne et pontificale ; c'est aussi celui qui a eu le plus de retentissement, et, en lui donnant le plus de renommée, est resté comme une condamnation de ses palinodies subséquentes. Hugues Basseville était un homme de lettres obscur, secrétaire de légation de la République française à Naples, venu à Rome avec ou sans mandat pour agiter la population. Le peuple, qui ne se trouvait pas au diapason du trop ardent diplomate, se souleva contre les étrangers dans la nuit du 13 janvier 1793, et Basseville tomba sur le Corso frappé d'un coup de couteau dans le ventre. Il paraît qu'avant sa mort il témoigna du repentir ; le poëte en prit occasion pour snpposer que l'âme du républicain, réconciliée avec Dieu, est recueillie par un ange chargé de lui montrer, pour toute expiation, les sanglantes conséquences de la révolution française. Il y a une beauté incontestable dans ce châtiment sans supplice, dans ce purgatoire tout moral par où le pécheur est obligé de passer. Un des morceaux les plus brillants de cette composition pleine d'éclat et de jeunesse est la vision de Louis XVI subissant le martyre, et l'entrevue de l'âme pénitente avec l'âme du roi, l'une s'inclinant devant l'autre, et demandant le royal pardon. On ne peut imaginer une application plus

1. Giordani, *Opere*, t. II, p. 131 ; édit. Florence, 1857. Au moment où il publiait l'édition de ses œuvres de Milan (1817), le *Journal des Débats* disait que les premières poésies de ce recueil étaient de l'abbé Monti, les secondes du citoyen Monti, les troisièmes du chevalier Monti.

heureuse, plus curieuse même, du procédé dantesque. L'émotion produite par des faits inouïs, la passion qui entraînait les esprits en sens divers, faisaient comprendre le succès que pouvait avoir obtenu au XIV[e] siècle la *Divine Comédie*. Royalistes et jacobins, catholiques et athées, valaient bien par l'ardeur de la lutte les Guelfes et les Gibelins ; il y avait assez de croyances au fond des cœurs pour intéresser un public ému à ces histoires d'anges et d'âmes planant sur tant de scènes de sang et de mort. Cependant le cadre de l'imitateur était un peu factice quand on le rapprochait de celui de son modèle. Tandis qu'Alighieri décrit ce qu'il a vu, tandis qu'il rapporte les paroles qu'il a dites, qu'il a entendues, Monti raconte ce qu'a vu, ce qu'a dit, ce qu'a entendu l'âme de son héros : en d'autres termes, c'est son imagination, son invention pittoresque qui est en présence du lecteur. Quelquefois il imite trop fidèlement le maître, quand, par exemple, il suppose que des faits historiques sont représentés sur des coupes portées par la Foi et la Charité : c'est la fuite à Varennes, le 10 août, le massacre à la chapelle des Carmes. De même, parce que Dante a mis des prophéties dans son poëme, il fait imprudemment prophétiser à Louis XVI des choses qui ne se sont pas vérifiées. Dante est assez sage pour ne parler qu'après coup, tandis que Monti, faisant un ouvrage de circonstance, ne songe qu'à l'effet présent. Le détail des faits est loin d'être aussi sûr dans la *Bassvilliana* que dans la *Divine Comédie :* chose singulière, entre l'un et l'autre, c'est le poëte moderne dont la géographie est la moins correcte ; Dante, comme Homère, a vu tout ce qu'il décrit, Monti décrit d'après les livres ; ainsi la Saône est lente et stupide, parce que Silius, César, Pline et Claudien, l'accusent d'être paresseuse.

Les événements se précipitent. « Mon plan m'échappe », écrit Monti à un ami, et voilà par la force des choses la *Bassvilliana*, que l'Italie avait saluée à sa naissance, enterrée avant d'être venue au monde tout entière. La *Musogonia*, un poëme qui devait être énorme, puisqu'il commençait au berceau des muses, et qu'il devait pousser jusqu'au temps présent, ne fut pas continuée au delà du premier chant ; en-

core ce morceau eut-il le temps de changer de dédicace, puisque la fin d'abord destinée à célébrer un général autrichien fut arrangée pour Bonaparte en 1797. C'est l'époque des *canzoni* républicaines et des vers politiques et religieux, où le poëte adora ce qu'il avait brûlé, et brûla, au grand détriment de sa renommée, ce qu'il avait adoré. La *Cantica* sur la mort du mathématicien Mascheroni, commencée en France, fut, comme il le dit lui-même, sa seconde *Bassvilliana*, républicaine celle-là, mais sans passion exaltée : l'exil, les amertumes de l'expérience et l'ascendant du vainqueur de Marengo, avaient assagi l'auteur. On y trouve encore des visions ; l'auteur parcourt le ciel comme son immortel devancier, et il y rencontre, au lieu de saints, tous les grands hommes de son temps et de son pays, tous les grands noms tels que ceux de Verri, de Beccaria, de Parini surtout, auquel il rend un hommage de disciple fidèle. Mascheroni était mort à Paris, et c'est aussi à Paris que fut commencé l'ouvrage destiné à sa gloire.

Monti avait traversé les Alpes, fuyant devant les Autrichiens vainqueurs ; le poëte brillant qui avait rempli l'Italie de son nom descendit à pied les vallées de la Savoie, apaisant sa faim aux arbres du chemin, et s'arrêta dans une pauvre maison de Chambéry où le rejoignit sa femme. A Paris il ne fut pas plus heureux : ses embarras durèrent autant que son exil ; il refusa une chaire au Collége de France et revint à la suite de nos armées victorieuses dans sa patrie, qui lui était plus chère encore que les honneurs et le succès. Dans son hymne *Pour la délivrance de l'Italie*, que la beauté du mouvement lyrique a rendu populaire, les strophes les plus heureuses sont celles qui expriment la joie du retour :

« Belle Italie, rives aimées, je viens donc vous revoir. Je sens trembler dans ma poitrine et se fondre mon âme accablée par le plaisir.

« Ta beauté, qui te fut toujours une source amère de larmes, t'avait faite esclave d'amants étrangers et durs.

« Mais l'espérance des rois sera menteuse et mal sûre. Non, le jardin de la nature ne sera pas pour les barbares. »

Après six siècles de développement de la poésie en Italie, on est étonné de trouver dans les vers de Monti la fraîcheur des époques les plus heureuses : c'est là surtout ce qui l'a placé très-haut dans l'admiration de ses contemporains.

Aux poëmes républicains succèdent les dithyrambes, les panégyriques en l'honneur de l'empire, le *Barde de la Forêt Noire,* qui devait être un tableau de la carrière de Napoléon, et qui fut une composition officielle dans un cadre ossianesque, estimée au-dessous de la réputation acquise de l'auteur; l'*Épée de Frédéric II*, qui reste la meilleure des œuvres de cette série, parce que le procédé de la vision dont l'auteur ne pouvait se défaire y est mieux à sa place et moins prolongé; la *Hiérogamie de Crète* sur le mariage de Napoléon avec Marie-Louise; les *Abeilles Panacrides* sur la naissance du roi de Rome[1].

Restait à l'Italie et à son poëte le plus en vue la dernière humiliation à subir, celle de féliciter ses nouveaux maîtres après 1815. Monti ne put ou pensa ne pouvoir se refuser à écrire des cantates et autres poésies officielles à l'honneur de la maison d'Autriche, à l'occasion de voyages princiers ou de noces impériales. Ainsi l'auteur de la *Bassvilliana* fut comme son pays à la merci des événements, toujours rempli des mêmes espérances, toujours déçu dans ses prévisions, jamais ne pouvant mener à fin l'un de ses rêves. Il est remarquable que pas un écrivain ne composa plus de poëmes, sans jamais en achever un seul.

La tournure lyrique de son talent ne lui permit pas de disputer la palme au poëte d'Asti, dont il enviait pourtant la gloire; d'autre part, il y a toujours quelque chose de dramatique dans les conceptions de Monti; il met en présence les personnages les plus illustres de son temps, il les fait parler suivant leur rôle et leurs passions; il amène entre eux des rencontres imprévues, frappantes : c'est un art qu'il avait appris d'Alighieri. Mais son talent dramati-

1. Ce nom vient des monts où les abeilles de l'Ida distillaient du miel pour Jupiter encore enfant, et que le poëte Callimaque appelle *Panacra. Hymne à Jupiter*, p. 49 et suiv.

que n'est pas allé au delà : son *Aristodème*, qui est la meilleure de ses tragédies, n'est que le développement constant d'une situation unique, celle d'un père qui a tué sa fille pour devenir roi, et qui, visité sans cesse par le fantôme de sa victime, finira par se tuer lui-même : c'est assez dire que le drame, s'il y a dans les vers plus de poésie et de facilité que chez Alfieri, présente encore moins d'action. Goethe fut témoin du succès brillant de cette pièce : mais il est remarquable qu'ayant assisté à la répétition, il n'avait pas voulu se porter garant de la réussite[1]. Monti avouait plus tard que son *Aristodème* était une œuvre faite pour la lecture, *tragedia di tavolino* — de table à écrire — ce que nous appelons tragédie de cabinet[2]. Il en pouvait dire autant de son *Galeotto Manfredi*, qui offre cet intérêt particulier, que le poëte a fait son propre portrait dans le courtisan honnête homme Ubaldo. Le même jugement peut être porté sur le *Caio Gracco*, son drame républicain, achevé à Paris en 1800.

Par son exemple, Monti a rappelé les esprits à l'étude du poëme immortel « où le ciel et la terre ont mis la main[3]; » par son imitation trop constante, et, si l'on peut dire, trop poussée, il a montré qu'on ne pouvait impunément suivre une telle trace. Pour faire accepter des visions, il faut la foi. Elle se communique au lecteur et n'est point capricieuse ; elle se respecte elle-même dans les combinaisons de la poésie et ne s'expose pas à tout propos à se démentir. Quelle admirable unité de doctrines dans Alighieri ! Quelle précision dans les faits ! Comme on voit qu'il n'invente rien de ce qu'il raconte de son temps, de son pays, de tous les pays qu'il a vus ! Monti veut qu'on le croie sur parole, et il change radicalement d'opinions, de croyances, de souvenirs, en passant d'un poëme à l'autre. Non-seulement les révolutions l'obligent à laisser ses œuvres inachevées, mais

1. Goethe, *Voyages*, t. IX, p. 192, 206, 212, traduction de M. Jacques Porchat.
2. *Opere*, t. Ier, p. 118, note.
3. *Al quale ha posto mano e cielo e terra.*

pendant la durée d'un même régime il est contraint d'abandonner ses poétiques entreprises. Les péripéties étourdissantes des guerres de l'empire déconcertent sa muse d'année en année. Il traite de telle façon les ennemis de Napoléon durant les hostilités que, la paix une fois signée, il ne sait plus quelle suite donner au rôle qu'il leur avait départi. Plus on lit Monti, mieux on comprend Dante et on l'apprécie.

Vues à distance et isolément, les palinodies de Monti permettraient à peine d'expliquer la considération dont il fut entouré jusqu'à la fin. Mais les injustices des partis et les fautes des gouvernements restaurés se chargèrent de refaire à l'auteur de la *Bassvilliana* une popularité nouvelle. L'Italie ne cessa pas d'honorer, dans sa retraite à Milan, le poëte le plus brillant qu'elle ait eu depuis sa renaissance à la poésie, c'est-à-dire depuis 1750, celui qui seul lui a rendu dans quelques-unes de ses pages ce souffle harmonieux et pur qui se dégage de Dante, de Pétrarque, d'Arioste et de Tasse. Il a surtout laissé son empreinte sur le vers non rimé, sur ces *sciolti* mal venus au jour sous la plume pédantesque de Trissin, que Caro sut assouplir sans leur donner la vigueur, qui sortirent trop martelés de la forge d'Alfieri, qui attendaient un talent plus heureux de versificateur pour devenir l'expression sobre du beau sans ornements de rapport, sans exagération de sonorité[1].

La série des contradictions de Monti n'aurait pas été complète, s'il n'avait pas levé en littérature un drapeau contraire à celui qui fut d'abord le sien. Il n'appartenait pas sans doute au disciple de Dante de défendre les dieux de l'Olympe et de passer des visions chrétiennes au paganisme poétique. C'est ce qu'il fit dans son épître ou *sermone* sur l'usage de la mythologie. Tandis qu'en France le parti dit *classique* préconisait les sujets et les idées modernes, il s'attachait en Italie aux dieux de la fable. Par une sorte d'anachronisme patriotique, certains poëtes italiens se croyaient solidaires des aïeux latins dans le culte célébré

1. Foscolo, *Prose letterarie*, t. Ier, p. 430-432.

par Homère et Virgile. Ce n'est pas tout. La lutte des deux écoles rivales était, chez nous, à peu près concentrée au théâtre : les grands combats se livraient là où les succès avaient le plus d'éclat et les témoins les plus nombreux. En Italie le théâtre, n'assurant ni la même gloire ni les mêmes avantages, était un champ moins disputé, la lutte se poursuivait dans tous les genres de poésie. Monti sut tirer de la mythologie tout ce qu'elle pouvait fournir à une plume spirituelle, mais ce n'était pas à un fidèle de Dante et au fondateur de l'école poétique moderne de réchauffer les vieilleries de Frugoni, de Fantoni et de tous les tenants attardés de l'école arcadienne.

Foscolo.

Autant Monti, nature mobile, soumise aux circonstances, est l'image des vicissitudes de l'Italie passant d'un régime à l'autre, autant Foscolo, esprit aventureux et inflexible à la fois, s'agite comme elle en vue d'un avenir dont elle n'a qu'une idée confuse et proteste en son nom contre un assujettissement qui change toujours sans cesser de lui peser. Deux ouvrages surtout lui ont survécu, un roman, les *Dernières lettres de Jacopo Ortis*, et un petit poëme les *Tombeaux*, — *I. Sepolcri.* — Le hasard lui procura le titre de son roman et le nom du héros. Jacopo Ortis, de la province de Frioul, étudiant dans l'université de Padoue, s'était donné la mort de deux coups de poignard. Personne ne sut les motifs de ce suicide; l'étudiant descendit dans la tombe sans laisser ni un mot écrit pour ses parents, ni la possibilité d'une conjecture pour les curieux. Foscolo s'identifia lui-même avec ce jeune homme qu'il ne connaissait pas, lui prêta ses propres amours, quelques-unes de ses aventures, et lui prit son nom et ce suicide qu'il ne se pouvait empêcher d'admirer.

Silvio Pellico adressait plus tard cette octave à l'auteur:
« Ton livre d'amour désespéré, bien qu'il eût recueilli d'innombrables applaudissements, bien qu'il te fût cher comme ta première gloire, bien qu'il te parût une œuvre

digne de toi, tu gémissais parfois de ce qu'il offrait à la jeunesse une liqueur empoisonnée de colère farouche contre la destinée humaine, et que ton Ortis était une idole pour des esprits égarés. »

Il y a dans ce livre un défaut volontaire d'unité : le cœur d'Ortis est partagé entre son amour pour sa patrie et sa passion pour Thérèse. Le poignard dont il se frappe est peut-être poussé par la jalousie, mais c'est le fantôme de la patrie expirante qui le lui a mis entre les mains. Il inscrit dans le catéchisme du citoyen le suicide, devenu à ses yeux un devoir politique lorsque la liberté est perdue sans retour. Ainsi se continue chez lui la tradition d'Alfieri, dont le théâtre présente sans cesse l'image de la mort volontaire; ainsi se confirme la morale d'un stoïcisme faux et déclamatoire qui compta depuis bien des adeptes : Tommaseo raconte la fin d'un de ces fanatiques de la tombe, doué pourtant des facultés les plus heureuses, mais que la lecture d'Alfieri et de Foscolo conduisit à ce dénoûment funeste[1]. Ortis ne se laisse pas entraîner à la mort, il n'y va pas à reculons avec le fatalisme de Werther; il y marche tête levée et fait parade de son courage. Foscolo ne se proposait pas d'abord d'imiter Goethe, il avait entrepris l'histoire d'un suicide politique en y entremêlant des lettres d'amour qui lui appartenaient; l'auteur d'*Ortis* en écrivait beaucoup et y attachait un grand prix. Il ne connut l'œuvre allemande qu'après avoir composé en partie la sienne; force lui fut de changer l'économie de son livre, quand il s'aperçut qu'il ne pouvait échapper à la comparaison. De là cette correspondance à moitié réelle, à moitié idéale, devint un roman sans offrir une action vraiment intéressante. L'imitation fut en effet pour Foscolo un sacrifice auquel il se résigna pour obtenir le succès. Sans doute Jacopo Ortis n'est pas simplement un Caton italien : Thérèse promise à un autre a trop de part dans son désespoir:

1. *Antologia*, février 1832; p. 58. — Ce malheureux avait nourri la pensée de devenir un Louvel. On saisit ici sur le fait l'influence des deux poëtes.

ce personnage est donc complexe, et il ne peut produire l'effet supérieur et décisif dont le secret est dans l'unité.

L'usage avait cessé d'ensevelir les morts autour des églises et dans les églises mêmes. Les sépultures étaient portées hors des villes, mais ceux qui ne laissaient pas de quoi payer un monument funèbre étaient confondus dans la foule des morts, il ne restait plus rien d'eux aux regards de leurs amis. Le poëte Parini mourut pauvre, et la trace de sa dernière demeure fut perdue. Telle est l'occasion qui inspira les beaux vers des *Sepolcri*. Deux sentiments dominent dans cette pièce: l'auteur est à la fois démocrate et disciple passionné de l'antiquité. Ugo Foscolo, né à Zante, la Zacynthe boisée d'Homère, était sujet de la république de Venise et Italien d'adoption. Païen à force d'être classique, il ne comprend plus la religieuse poésie de ces tombes qui servaient de pavé à nos églises : on dirait qu'il a perdu le sens chrétien. Sa religion est dans Callimaque, et il est Alexandrin par l'esprit autant que par l'abus de la mythologie.

Foscolo servit dans nos armées et dans celles du royaume d'Italie : il se trouva au siége de Gênes et au camp de Boulogne; il quitta l'épée pour monter dans la chaire du professeur à Pavie, et reparut sous nos drapeaux lors de nos revers. La fermeté indomptable de son caractère et le refus de prêter serment à de nouveaux maîtres le jetèrent dans l'exil : il mourut à Londres en 1827, âgé de quarante-neuf ans[1].

Alfieri, Monti, Foscolo, sont les triumvirs de la littérature italienne dans l'époque révolutionnaire; ces noms éminents dans la poésie et même dans la critique rejettent dans l'ombre leurs contemporains Hippolyte Pindemonte, dont les poésies morales et les *Éloges* académiques se lisent encore, et Galeani Napione, auteur d'un livre estimé : *De l'usage et des beautés de la langue italienne*, où, recommandant aux Piémontais ses compatriotes la pratique de cette

1. On peut lire, sur cet écrivain passionné et malheureux, notre travail inséré dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1er septembre 1854.

langue, il atteint un autre but plus élevé, celui de défendre l'idiome national contre l'invasion des locutions étrangères. Quant à l'épicurien Casti, mort à Paris en 1803, auteur de *Nouvelles galantes* qui remplissaient d'indignation l'honnête Parini, et des *Animaux parlants*, où il faisait la satire des cours, après avoir flatté les grands, il a été trop admiré de son temps : Foscolo, dont le jugement était certes désintéressé, lui refuse l'atticisme dans la plaisanterie, la richesse du langage et les grâces du style[1].

CHAPITRE XXVII

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Introduction; Alexandre Manzoni.— Leopardi.— Giuseppe Giusti.—Silvio Pellico; Niccolini; Alberto Nota. — Prosateurs. — Conclusion.

Introduction ; Alexandre Manzoni.

Une correspondance étroite entre la littérature et les événements politiques, une réforme littéraire analogue à celle qui s'est faite partout de nos jours, un renouvellement des vieux débats sur la langue nationale, tels sont les trois grands faits qui caractérisent le XIXe siècle italien. Nulle part l'empreinte de ces faits n'est plus profonde que dans les écrits et dans la vie d'Alexandre Manzoni : Arioste, Machiavel et Tasse ne sont pas un reflet plus heureux, un résumé plus complet, un écho plus fidèle de leur temps que ne l'a été ce grand écrivain, né à la vie littéraire sous le régime unitaire de Napoléon l'empereur et roi, associé par ses chants, dès 1815, aux espérances de l'Italie une et libre, donnant par ses poésies lyriques et par ses tragédies le premier signal à l'école nouvelle en littérature, et, vers la fin de sa carrière, attachant son nom à l'histoire des con-

1. Foscolo, *Il Gazzettino del bel mondo*, n° v.

flits sur la langue par un ouvrage dont la conclusion pratique est encore l'unité.

Né en 1785, de Pietro Manzoni, descendant d'une ancienne famille, et d'une fille de l'illustre César Beccaria, Alexandre Manzoni vint à Paris avec sa mère en 1805, et connut la *société d'Auteuil*, ce refuge de tout ce qui restait, après les orages, de la philosophie du XVIII[e] siècle et de ses représentants. Cette compagnie, composée de Destutt-Tracy, Cabanis, Volney, Garat, Villers, Baggesen, se réunissait autour de Mme de Condorcet, la veuve du fameux et malheureux Girondin, disciple et ami de Voltaire. Mais c'est à la *Maisonnette*, près de Meulan, que le jeune Milanais et sa mère furent admis dans l'intimité de cette femme célèbre ; c'est là qu'il se lia d'amitié avec Fauriel, un de nos critiques les plus autorisés en matière de littérature italienne, le seul homme peut-être qui fût, dans ce monde philosophique, impartial et sans préjugés antireligieux. Un tel entourage était de nature à ébranler dans son esprit les principes qu'il avait reçus des pères Somasques, ses premiers maîtres : mais il est vraisemblable que le petit-fils de Beccaria était imbu déjà des doctrines que professait son aïeul dans une lettre fameuse à l'abbé Morellet. Loin de recevoir en France des leçons d'incrédulité, il est remarquable qu'il y trouva l'occasion de commencer à croire. Un jour, comme il habitait Paris, poussé dans l'église de Saint-Roch par les sentiments confus dont il se sentait agité, il adressa au Dieu dont il doutait cette prière de se révéler à lui, s'il existait : c'était déjà de la foi ; il sortit du temple plus d'à moitié chrétien[1]. Son mariage avec la fille d'un banquier de Genève, protestante et bientôt convertie au catholicisme, fit le reste.

Ses *Hymnes* annoncèrent à l'Italie un poëte religieux et en même temps un lyrique d'une nouvelle école : il y avait dans ses strophes un mélange de simplicité presque fami-

1. Cette anecdote est tirée d'une confidence intime rapportée par M. Giulio Carcano, *Commemorazione di Alessandro Manzoni*, Rendiconti del Reale Istituto Lombardo, série 11, vol. VI, p. 752, segg. Milano, 1873.

lière, inconnue dans le pays de Pétrarque, de Tasse, de Chiabrera et de Monti. Le chrétien était aussi un patriote, un de ceux qui espérèrent même contre toute espérance. En 1815, lorsque Murat, roi de Naples, voulant réparer ses torts envers Napoléon, craignant aussi de ne pas se voir associé à ses succès nouveaux, appela autour de lui les Italiens pour en faire un faisceau contre l'Autriche, Manzoni, plus enthousiaste ou plus crédule que la plupart de ses compatriotes, crut voir l'aurore de l'indépendance italienne et même de l'unité.

« Nos forces étaient dispersées, non les volontés ; dans tous les cœurs vivait cette pensée : Nous ne serons pas libres, si nous ne sommes pas une seule nation[1] ; nous resterons un troupeau insulté de ceux mêmes qui sont moins forts que nous, jusqu'à ce qu'il se lève un homme qui nous réunisse.

« Il s'est levé, par le ciel !... »

La canzone d'où ces paroles sont tirées : *Il proclama di Rimini*, est demeurée inachevée : la fortune contraire et le découragement des Italiens avaient été plus prompts que le poëte ; comme les vers de celui-ci, l'indépendance de l'Italie fut un songe. Mais le rêve fut renouvelé dans toutes les occasions, jusqu'à l'heure où il devait se convertir en réalité. Lorsqu'en 1821 la Lombardie, unie au Piémont insurgé, proclama le duc de Savoie-Carignan, Charles-Albert, roi d'Italie, Manzoni écrivit la plus belle de ses odes, *Marzo* 1821, où pour la première fois l'unité nationale trouva son expression complète.

« .... Plus de barrière entre l'Italie et l'Italie ! »

« Celui qui pourra discerner dans le Pô les ondes mêlées de la double Dora, celles de la Bormida unie au Tanaro, celles du Tésin et de l'Orbe bordée de forêts ; celui qui détournera les courants confondus de l'Oglio et du rapide Mella, celui qui lui ôtera les mille torrents que lui apporte l'embouchure de l'Adda, »

« Celui-là pourra partager en peuplades méprisées une

1. *Liberi non sarem, se non siamo uni....*

nation revenue à la vie, et, remontant les siècles et les destinées, la faire refluer vers ses anciennes infortunes, une nation qui doit être libre tout entière, ou tout entière esclave entre les Alpes et la mer, nation une par les armes, par la langue, par les autels, une de souvenirs, de sang et de cœur. »

« Le visage craintif et abattu, le regard abaissé, incertain, d'un mendiant que l'on supporte par charité sur un sol étranger, tel devait être le regard et le visage du Lombard en son pays : la loi pour lui était la volonté de l'étranger; sa destinée, le secret d'autrui; son rôle, servir et se taire.... »

« Allemands, si la terre où vous gémissiez naguère opprimés renferme les corps de vos oppresseurs, si la vue de vos maîtres étrangers vous parut alors si amère, qui vous a dit qu'il serait éternel et stérile, le deuil des races italiennes? Qui vous a dit qu'il serait sourd à nos plaintes, ce Dieu qui vous entendit, »

« Ce Dieu qui enferma dans les eaux de la mer Rouge le tyran poursuivant Israël, lui qui mit le marteau dans la main de la courageuse Jaël et guida ses coups, lui qui est le père de toutes les nations, et qui ne dit jamais au Germain : Va, récolte là où tu n'as pas labouré, ouvre tes griffes, je te donne l'Italie? »

« Chère Italie, partout où a jailli le cri douloureux de ton long servage, là où tout espoir des hommes n'est pas encore éteint, là où la liberté a déjà fleuri, et là où elle mûrit en secret, partout enfin où le comble de la misère arrache encore des larmes, il n'y a pas de cœur qui ne batte pour toi ! »

On sent tout d'abord combien elle est originale et vraie, cette poésie qui ne ressemblait à rien de ce que l'Italie avait jusque-là entendu. La pensée moderne de l'unité italienne trouvait là une forme toute moderne pour s'exprimer. On devine que cette ode, communiquée en confidence à des amis intimes, ne put être publiée dans la tempête passagère de 1821; elle ne fut acquise à la littérature nationale que vingt-sept ans après, dans un autre mois de mars dont le

retentissement devait être autrement grave et durable. La même année 1821 inspira à Manzoni une autre poésie, la plus connue chez nous entre toutes les siennes, regardée à tort de ce côté des Alpes comme la plus belle, *il Cinque Maggio*. On l'a comparée à celle de *Bonaparte* de notre Lamartine. Il y a entre elles des ressemblances frappantes, et qui prouvent que ce dernier, dont la composition est postérieure, avait eu connaissance de l'œuvre de son devancier. Bien que l'avantage soit du côté du poëte français pour l'élan et le souffle lyrique, les strophes de l'écrivain italien ont une allure plus naturelle; on sent qu'il ne lutte pas contre un rival.

Depuis deux ans déjà, Manzoni avait pris rang parmi les novateurs dans le genre tragique. La pièce de *Carmagnola* est de 1819 : dès l'année suivante, Goethe en donnait l'analyse dans un journal de Stuttgardt. De son côté, Foscolo, réfugié en Angleterre, combattait, au nom de l'école d'Alfieri, une tentative d'innovation dramatique supprimant les unités de temps et de lieu, et construisant une tragédie avec une action qui durait sept ans et promenait l'attention du spectateur de la salle du Conseil des Dix à la tente du condottiere, du camp du duc de Milan à la Piazzetta de Venise. Ainsi l'Allemagne, l'Italie, avaient les yeux sur ce poëte dont le nom était jusque-là demeuré inconnu à l'Europe; Milan devenait le centre d'un mouvement littéraire important; une école s'y fondait, elle avait un journal important pour représenter ses opinions, le *Conciliateur*, où travaillaient des hommes que leur talent, la persécution, la prison et l'exil allaient rendre célèbres. On serait tenté de s'étonner qu'un pays où le théâtre occupait si peu de place dans la littérature digne de ce nom vît de si bonne heure naître chez lui, de la révolution littéraire du XIX[e] siècle, un art dramatique nouveau, si l'on ne réfléchissait que la tragédie italienne était une œuvre faite pour la lecture, abordant assez rarement la scène, et par conséquent que la tentative ne rencontrait pas de grandes difficultés matérielles. Goethe se faisait donc un peu d'illusion quand il disait que l'incendie allumé dans la littérature italienne était une

flamme venue d'Allemagne que les Allemands considéraient avec le calme de spectateurs désormais désintéressés dans la question[1]. Sans doute les préjugés, les habitudes littéraires, les académies, opposaient à Manzoni des obstacles sérieux, mais la véritable arène dramatique est un théâtre rempli d'auditeurs qui rejettent ou applaudissent les conceptions de l'auteur. Le romantisme italien dans sa forme primitive, celle qu'il doit à Manzoni, demeura dans la sphère relativement sereine des loisirs studieux, et l'on s'en fait une fausse idée quand on transporte en imagination *Carmagnola* ou *Adelchi* sur la scène. Aussi n'y a-t-il pas lieu d'être surpris qu'il y ait si peu d'intrigue dans ces drames. Ce sont des scènes historiques habilement rattachées à une seule et même action, et qui se succèdent dans leur ordre chronologique sans péripéties ni revirement; ce sont des tableaux, des groupes ménagés pour la vue, des *vedute*, comme disent les Italiens, analogues à celles que nous avons remarquées dans leurs tragédies antérieures, mais larges, variées et poétiques. Le romantisme de l'Italie devait tenir par ce côté à son classicisme. De là une conséquence curieuse et qui n'a pas été remarquée : tragédie romantique et tragédie historique ont été parfaitement synonymes de l'autre côté des Alpes. La réforme consistait à mettre en scène l'histoire scrupuleusement conservée. Les classiques reprochaient à leurs adversaires de manquer systématiquement d'action; ceux-ci les accusaient à leur tour de manquer par principe à la vérité; les uns, à la suite d'Alfieri, concentraient la passion en cinq actes; les autres, imitant Manzoni, découpaient en cinq actes les chroniques nationales : car c'était un autre article de leur symbole de ne pas sortir des frontières de l'Italie.

Les drames de Manzoni ne furent essayés sur la scène que plus tard; ils échouèrent partout, et ne trouvèrent un accueil bienveillant que devant un auditoire intelligent et

1. Goethe, article du *Journal de Stuttgardt*, cité ou extrait par les journaux d'Italie et de France et reproduit dans les *Conversations* d'Eckermann, traduites par M. Délerot, t. II, p. 402, suiv.

lettré, à Florence[1]. C'était une épreuve à laquelle l'auteur ne les avait pas destinés. Shakespeare écrivait pour la scène ses tragédies historiques proprement dites; il en puisait les sujets dans la guerre des deux Roses et dans les guerres de France, dont le peuple anglais n'était séparé que par un siècle, et encore combien ne fait-il pas pour la curiosité et pour le plaisir des yeux! Quelle succession de péripéties! Quelle richesse de conceptions dramatiques! Manzoni est grand poëte dans *Carmagnola* et plus peut-être dans *Adelchi*, mais ni le condottiere du moyen âge, ni un duc de Visconti, ni les infortunes d'un Didier et de son fils Adalgise, hommes de onze siècles en arrière, noms inconnus au peuple, ne pouvaient, par leurs aventures ignorées, réveiller l'intérêt d'un public peu cultivé, surtout si l'on songe que l'action, dépourvue de toute intrigue, est encore plus simple que celle d'une tragédie d'Alfieri. Comme poëte dramatique, l'auteur a ouvert la voie, donné un signal; il n'a pas créé un théâtre et ne s'est pas proposé de le faire. Du jour où son école a essayé de le mettre à la scène, elle a compris que le drame ne pouvait vivre sans la passion, et que la véritable route était entre Alfieri et Manzoni.

Poëte national, l'auteur de *Carmagnola* n'a pas manqué de faire une grande place à l'idée patriotique dans ses deux tragédies : l'Italie est son véritable héros, et elle parle par la bouche du chœur, qui, dans *Carmagnola*, déplore les divisions du pays, et dans *Adelchi* gémit sur son esclavage. Toutes les œuvres du maître sont animées de la même pensée. Le célèbre roman des *Fiancés* n'a pas d'autre but que de peindre la malheureuse situation de la Lombardie, souffrant à la fois de la domination des Espagnols au XVII[e] siècle, et de la tyrannie des préjugés qui doublaient les maux d'une population opprimée. L'action n'en est pas moins simple que celle des drames de l'auteur; un mariage dans la classe des artisans, contrarié par l'indigne passion d'un débauché puissant, voilà le fond d'une fiction qui a

1. *Antologia*, juillet 1830, p. 36.

été traduite dans toutes les langues et qui a rendu le nom de Manzoni populaire dans le monde entier. Le pathétique d'une ville en proie aux horreurs de la peste et d'une justice inhumaine fait tous les frais de l'intérêt. L'idylle modeste autour de laquelle sont groupés les faits et les personnages du temps est si peu de chose, qu'on se demande presque s'il convenait de rattacher des événements si importants, des pages si magistrales, à une si petite aventure. On retrouve ici la répugnance naturelle que Manzoni éprouve quand il s'agit d'inventer : les discours dont il a voulu accompagner ses drames prouvaient déjà qu'il était un véritable, un excellent historien ; il l'est au point que chez lui le romancier et le poëte abdiquent devant la vérité. Aussi ne fit-il jamais qu'un roman qui est son chef-d'œuvre, car l'*Histoire de la colonne infâme* n'est qu'un épisode des annales de son pays, et, quand il voulut écrire un traité sur le roman historique, ce fut pour nier la légitimité de ce genre littéraire.

Il existe sur la morale catholique bien des livres dont les auteurs font abstraction de leur nationalité : ils ne parlent qu'au nom de leur foi. Il n'en est pas de même de Manzoni dans ses *Observations* sur cette morale : c'est encore l'Italie qu'il défend, quand il prouve contre Sismondi que le catholicisme n'inspire pas des sentiments serviles et que la liberté se concilie fort bien avec la religion des martyrs. Il s'agit pour lui de la destinée de l'Italie, et c'est aux conclusions de l'*Histoire des républiques italiennes* qu'il répond. Le sentiment national a également dicté à Manzoni toute sa discussion sur la langue italienne.

Dès 1819, Monti avait, dans sa *Proposta* ou *Proposition* de corrections et d'additions à faire au *Vocabulaire* de la Crusca, appelé l'attention publique sur la nécessité de travailler à l'unité de la langue italienne. Il reconnaissait que le toscan était le plus beau des dialectes de la péninsule; il le définissait la vraie langue écrite des Italiens, sauf quelques exceptions. Il avouait que la Toscane avait fourni presque tous les grands écrivains, que le *Vocabulaire* était le guide nécessaire de tous les auteurs. Mais il reprochait aux Florentins de grossir le dictionnaire avec des mots et des

locutions tirés d'écrits oubliés, dénués de valeur, sans corriger les manuscrits incorrects où ils prétendaient les puiser, sans faire de choix entre les termes archaïques et les trivialités dont ces vieilleries étaient remplies. L'intention était bonne, les principes rationnels; les conséquences furent excessives. Monti exagéra la division entre la langue parlée et la langue écrite, comme si la seconde pouvait exister sans la première. Dans l'ardeur de la dispute, et l'esprit municipal aidant, il retomba dans les erreurs de Muzio, de Sperone, de Tasse, de Muratori, de Cesarotti, de Napione. Il attribua aux Florentins des prétentions à la tyrannie littéraire, un esprit d'exclusion, auxquels ils avaient depuis longtemps renoncé. Son ami et gendre le comte Perticari, avec sa gravité, sa science et son esprit peu lucide, vint encore embrouiller la question en défendant sans nécessité Dante, à cause du traité *de Vulgari eloquio*, où commence, dès le quatorzième siècle, la lutte contre la primauté de la Toscane.

Manzoni, tout Lombard qu'il était, s'inclina sans réserve devant l'autorité de la patrie de Dante, de Pétraque, de Boccace, de Machiavel ; il obéit à une pensée patriotique, celle d'unir tous ses concitoyens dans la pratique d'un seul et même idiome. Comme tous les bons patriotes, il alla au plus pressé, reconnut le fait existant et, sans tenir compte de l'amour-propre ou de l'intérêt particulier, se rangea du côté de l'unique dialecte qui est à la fois une langue écrite nationale et une langue parlée. Cette œuvre est celle de sa vieillesse : elle se compose surtout de la *Lettre à M. Giacinto Carena*, et de son *Rapport au ministre de l'Instruction publique* (1868), signé de ses collègues MM. Bonghi et Giulio Carcano. Il conteste formellement l'existence de cette langue italienne commune à toute la nation, au nom de laquelle on fait la guerre à la Toscane, et qui manque de termes communs pour exprimer une foule de choses. Ceux qui en sont les partisans accordent que le toscan est un dialecte supérieur ; ils devraient dire qu'il est la langue même. Là est l'idiome vivant, là est l'unité ; il n'a manqué à Florence que d'être la capitale d'un grand

empire pour imposer son langage par l'autorité comme elle l'a fait adopter, quoique imparfaitement, par sa littérature. Charles Nodier disait dans son *Examen des dictionnaires:* « Il est peut-être malheureux, et on ne saurait trop le répéter, que le dictionnaire de la langue française n'ait été jusqu'ici que le dictionnaire de Paris. » Le prétendu avantage qu'il regrettait pour nous, l'Italie n'en a que trop joui, et ceux qui nous ont lus savent désormais que, pour avoir possédé une unité de langage flottante et incomplète, ce pays a le fâcheux privilége de faire exception, sur ce point, parmi les nations civilisées. Manzoni est dans le vrai, la langue latine est celle de Rome, la langue française est celle de Paris. La première, avec les siècles, est devenue celle de l'Occident; la seconde a conquis l'universalité, et elle le doit non-seulement aux chefs-d'œuvre qu'elle a vus naître, mais au lieu où elle a pris naissance. Non-seulement la langue de Paris est celle de la France, mais elle le devient de plus en plus tous les jours. Ou l'Italie n'aura jamais cette langue commune complète, écrite et parlée tout à la fois, ou cette langue sera celle de Florence. Longtemps les hommes, et parmi eux les meilleurs esprits, ont pensé que l'unité de l'Italie était une utopie: pourquoi l'unité de la langue en serait-elle une?

Cet homme illustre entre tous les Italiens de notre temps, qui a inspiré, qui a suivi son siècle sans se contredire une fois, est mort en 1872, à Milan, dont il a plus que tout autre contribué à faire un des grands centres intellectuels de l'Italie.

Leopardi.

Croire que l'Italie, même dans la première moitié de ce siècle, ait partagé toutes les espérances et les convictions de l'auteur des *Fiancés*, serait une grave erreur. Le désespoir était permis, le doute devait s'insinuer dans bien des cœurs, quand le pays était dans un abaissement d'où il semblait impossible de le tirer, quand la gloire, pour ne point parler de la liberté, était un mot qui semblait n'avoir

plus de sens pour lui, quand, par un retour inévitable, il se souvenait de ses grandeurs passées et mesurait avec angoisse la profondeur de sa chute. A côté de Manzoni, l'histoire de la littérature de ce siècle doit donc faire une place à Giacomo Leopardi : il représente le découragement, les amertumes, le scepticisme religieux et politique dans l'Italie après les événements de 1815 et de 1821. Sa nature est beaucoup moins compréhensive que celle de son illustre contemporain. Il manque absolument de sérénité. Il ne cherche pas d'ailleurs à répandre une doctrine : on ne fait pas école avec le système de l'ennui et du dégoût de la vie. Cependant les *canzoni* misanthropiques de Leopardi répondaient aux souffrances des âmes que ne touchaient pas les hymnes chrétiens de Manzoni.

Giacomo Leopardi naquit en 1798 à Recanati, entre Lorette et Macerata, sur les dernières pentes de l'Apennin fuyant vers l'Adriatique. C'était un coin de terre enfermé, privé de toute communication littéraire, où rêver et faire des vers était aux yeux de tous une fantaisie étrange. Sa famille, de noble origine, ne pouvait ou peut-être ne voulait pas l'aider à vivre ailleurs. La nature ne fut pas pour lui plus généreuse que la fortune. Ayant tourné du côté des livres les ardeurs de son âme inquiète, il devint savant et maladif : l'étude acharnée fut sans doute un obstacle fatal à son développement physique. Son imagination de poëte se créait un horizon que la triste réalité détruisit dès l'abord.

« Amour, Amour, tu t'es envolé bien loin de ce cœur qui fut si chaud jadis, qui ne fut même que trop brûlant ; avec sa froide main le malheur l'a comprimé ; il est devenu de glace dans la fleur de mes années. Je me souviens du temps où tu descendis dans mon sein, c'était le temps heureux, irréparable, où cette malheureuse scène du monde s'ouvre aux jeunes regards et leur sourit comme un paradis. Le cœur du jeune homme bondit dans sa poitrine d'espérance vierge et de désir. Déjà il se prépare à l'œuvre de cette vie comme à une danse, comme à une fête, le malheureux ! Mais, ô Amour ! je ne t'eus pas plus tôt aperçu que

déjà la fortune avait brisé ma vie, que déjà mes yeux n'avaient plus d'autre destinée que de pleurer toujours[1]. »

Leopardi s'irritait qu'on attribuât sa philosophie désespérée à ses malheurs et à ses souffrances : mais il faut observer qu'il se faisait toujours un argument et une arme de sa vieillesse prématurée. Sa mélancolie, comme sa doctrine, n'était pas purement le fruit de sa pensée et l'œuvre de son entendement. Et d'ailleurs son orgueil seul, orgueil bien excusable, prétendait cacher la source secrète de cette profonde tristesse; dévoilée telle qu'elle était, elle n'en paraît que plus humaine et plus touchante dans celui qu'on appelait le poëte *gobbo*, bossu, dont les femmes se moquaient, dont les hommes parlaient avec une compassion douloureuse. Son âme tout entière est dans l'admirable pièce des *Ricordanze*, où il retrace les images de son heureuse enfance quand « le cruel, l'affreux mystère des choses » ne s'était pas encore dévoilé. Et quel est ce mystère des choses ? Suivant lui, c'est l'idée du néant, l'absence de providence divine, la puissance unique d'une nature indifférente, féconde et destructrice, attentive à produire, non à protéger, soucieuse de l'être, non du bonheur ni du bien de ses créatures. Voilà ce qu'il appelle « le vrai mortel, la vérité odieuse. »

Il agite sans cesse le problème de la mort et de la douleur. On se souvient du célèbre passage de Pline l'ancien sur la misérable condition de l'homme dès sa naissance : la muse de Leopardi n'a pas d'autre inspiration. C'est l'athéisme des derniere siècles de l'antiquité s'emparant d'une intelligence qui s'est dépouillée des croyances chrétiennes et de toute religion naturelle. Giordani se trompait en disant que Leopardi était un grec du temps d'Anaxagore et de Périclès : il est tout au plus de la génération de Lucrèce; les vers de ce dernier forment son point de départ, il en a bu toute l'amertume, qui s'est encore aigrie dans son imagination souffrante. Ce qui le fait grand, ce n'est pas d'avoir entrevu le néant, auquel il a eu la fai-

1. Opere, *la Vita solitaria*, t. 1er, p. 88. Florence, 1865.

blesse de croire, mais d'avoir exprimé sa croyance avec une éloquente sincérité, avec une rare élévation, sans arrière-pensée, sans calcul. Il a pleuré la déchéance de l'Italie sans jamais espérer sa résurrection. Il ne croyait pas au progrès et ne voyait de remède aux maux de l'humanité que dans une sorte de coalition des hommes contre leur cruelle marâtre, la nature.

Leopardi, mort en 1837, a laissé des *Operette morali* où il développe trop souvent les douloureuses pensées qui se font pardonner dans ses vers passionnés. Son ami Giordani publia ses *Etudes philologiques*, appelées souvent *Studi giovanili* parce qu'elles sont presque toutes antérieures à sa vingt-deuxième année[1]. Son *Essai sur les erreurs populaires des anciens* et sa suite de la *Batrachomyomachie*, satire contemporaine, méritent plus d'attention.

Giuseppe Giusti.

Nous n'avons le loisir de nous arrêter ni sur Torti, le disciple de Parini, ni sur Tommaso Grossi, l'ami de Manzoni, un des principaux représentants du romantisme italien, auteur d'*Ildegonde*, des *Lombards à la croisade* et d'autres romans en vers ou morceaux épiques. Berchet, le Tyrtée lombard de 1821, avec ses *Romances* nationales, a dû l'éclat de sa renommée d'autrefois à son patriotisme et à son exil non moins qu'à son talent. Un écrivain d'une célébrité plus durable est demeuré le représentant de l'Italie libérale de 1831 à 1847 : c'est le poëte de Pescia, Giuseppe Giusti, désigné souvent sous le nom de *Béranger toscan*.

Bien des ressemblances rapprochent le satirique italien et le chansonnier français; elles ont été indiquées par M. Frassi, ami de Giusti, et qui lui a consacré une intéressante

1. M. de Sinner publia un petit recueil d'opuscules de philologie ancienne de Leopardi, qu'il avait connu à Florence. On voit dans l'*Epistolario* de l'auteur que le savant Bernois lui avait trop promis, à première vue, touchant les écrits dont il avait reçu le dépôt. Nous avons pu nous assurer autrefois que les notes de Leopardi sur Dion Chrysostome, par exemple, se réduisent à bien peu de chose.

notice biographique. Il est vrai que la Toscane était un bien petit théâtre pour la satire politique. Giusti n'avait pas à sa disposition d'aussi grands sujets qu'un écrivain qui chansonnait les ridicules, les passions, les abus d'un pays comme la France. Mais celui que l'Italie s'est complu à regarder comme le rival de Béranger n'a pas borné dans la couronne de montagnes que l'Apennin fait à sa petite patrie la portée de ses traits, la variété de ses inventions, ni les proportions de sa renommée; il a fait rire, il a ému, il a instruit tous ceux que passionnaient les destinées de la grande patrie. Les satires de Giusti sont parfois une revue de l'Italie contemporaine, et, bien qu'il écrivît le plus souvent dans le langage toscan familier, ce qu'il appelait ses *scherzi* — badinages, — bien qu'il ne fît, suivant son expression, que des éditions manuscrites, il était mieux compris, il était plus répandu, plus populaire qu'on ne l'a prétendu. La lecture de ses œuvres, loin d'être clandestine, ainsi qu'on l'a dit[1], ne puisait dans cette publicité restreinte qu'un gage de sécurité contre la censure préventive et un aiguillon de plus pour la curiosité. Son *Re travicello*, ou le *Roi soliveau*, est à la fois une image du despotisme anodin de la Toscane d'alors et une explication de la liberté relative dont elle jouissait.

Giusti était républicain, ce qui ne l'empêcha point en 1848 de tendre la main à ceux qui s'efforçaient de fonder un royaume de la haute Italie; après la chute de la monarchie constitutionnelle, il se replia vers la république, se portant toujours là où il voyait luire quelque espérance pour son pays. Il se rapprochait des idées de son ami Manzoni sur l'unité italienne. Dans la pièce de *lo Stivale* il faisait dire à la *botte* allégorique :

« Me voici trouée, négligée, déchirée par tous; j'attends

1. Gustave Planche, *Nouveaux portraits littéraires*, t. II. Dans ce travail, le critique, ordinairement mieux informé, s'est risqué à parler contre le jugement du public italien, sur la foi d'une lecture incomplète, d'une connaissance insuffisante de la langue italienne, et peut-être de témoignages suspects.

depuis longues années quelque jambe qui me remplisse et secoue ma poussière, non allemande, s'entend, ni française. Il me faudrait une jambe de mon pays.... »

« Voyez un peu: ici je suis bleue, là rouge et blanche, là-haut jaune et noire, en somme, de pièces et de morceaux comme un arlequin. Si vous voulez réellement me remettre en état, un peu de prudence et d'amour! faites-moi d'une pièce et d'une couleur. »

Les idées de Gioberti et de Balbo sur le rôle de la papauté libérale lui inspirèrent l'agréable boutade d'*il Papato di prete Petro*, le Pontificat de prêtre Pierre. C'était en 1845; durant deux ans on put croire que le poëte avait prédit ce qui fut le rêve trop court des esprits généreux de ce pays. La satire des *Humanitaires* vint à propos jeter le ridicule sur ces cosmopolites prétentieux que toute l'Europe a connus, mais qui offensaient doublement le patriotisme italien, unique force d'un peuple privé de sa nationalité. La *Terre des Morts* répondit à une parole malheureuse de Lamartine; l'auteur s'étonnait dans ses vers ironiques de voir dans une nécropole un Niccolini dont les drames tenaient en éveil l'idée patriotique, un Manzoni dont les échos répétaient les chants au delà comme en deçà des Alpes; il demandait pourquoi tant de vivants accouraient de tous les pays civilisés respirer l'air des tombeaux, pourquoi tant de baïonnettes étaient envoyées pour maintenir l'ordre dans un vaste cimetière. Le *Brindisi* ou la Chanson à boire de Girella formait un pendant original au *Paillasse* de Béranger, et le *Gingillino* était toute une comédie, une trilogie des vicissitudes de ce type devenu populaire, représentant la race incorrigible et vivace des employés, toujours survivant aux révolutions et seuls prospérant au milieu des ruines publiques.

Silvio Pellico; Niccolini; Alberto Nota.

Parmi les poëtes tragiques de la première moitié du siècle, tels que Tedaldi-Fores et Carlo Marenco, plus ou moins attachés à l'école nouvelle, deux noms s'imposent au

souvenir de la critique, Silvio Pellico et Niccolini. Les infortunes du premier, sa condamnation à mort dont il entendit l'arrêt sur la Piazzetta de Venise, sa captivité d'abord sous les plombs de Saint-Marc, ce qui a été vainement contesté, puis dans la forteresse du Spielberg, ses mémoires surtout, connus dans le monde entier sous le titre de *Mes Prisons*, voilà ce qui a fait sans aucun doute son immense célébrité. On a dit que la couronne fleurie de sa muse, à son retour, parut flétrie par les rigueurs d'un ciel inclément. En effet, il y a un but moral plus visible et moins de poésie dans ses tragédies postérieures à son exil. L'auteur ne retrouva jamais le sentiment et la grâce qui firent le succès de sa *Francesca di Rimini*. Une sorte d'injustice ajouta même au peu de succès des drames où il s'efforçait de renouer la chaîne de ses travaux : tandis que l'Europe entière s'intéressait à la relation de ses souffrances, la jeunesse italienne manquait de respect envers une si longue infortune. Elle ne lui pardonnait pas sa résignation excessive ; elle siffla quelques-unes des productions nouvelles de l'auteur de *Françoise* pour le punir d'avoir poussé le repentir chrétien jusqu'à l'abdication.

Disciple d'Alfieri par la simplicité de l'action, Pellico donna des gages à l'école nouvelle en puisant ses sujets dans l'histoire de son pays. Niccolini, plus classique au premier abord, suivant de près les Grecs dans la composition et Alfieri dans le style, finit par comprendre que l'Italie ne pouvait demeurer étrangère au mouvement général de l'Europe, et donna aux nombreuses tragédies qui rendirent son nom cher à Florence, à l'Italie et surtout à la jeunesse enthousiaste, une largeur, une portée, jusque-là inconnues. Descendant par sa mère du poëte Filicaja, le poëte et le patriote étaient en lui prédestinés. Aussi la politique va-t-elle toujours de concert avec la pensée littéraire dans ses tragédies : il y a des scènes entières qui sont de véritables débats engagés sur la liberté, sur le pouvoir civil et le pouvoir religieux, sur le sort de l'Italie, comme dans *Nabucco* et *Arnaldo di Brescia*. La première ne fut publiée qu'en Angleterre par les soins de Foscolo,

ami de l'auteur. On y voit un Nabuchodonosor dans lequel respire l'orgueilleuse toute-puissance de Napoléon, un Mithrane qui est le pape Pie VII, dépouillé, luttant jusqu'au bout et vengé, un Arsace ministre républicain qui n'est autre que Carnot. Le second de ces drames, qui reprend le combat entre les deux pouvoirs, fut imprimé à Marseille en 1843. Cet ouvrage, qui est encore moins fait pour la scène que le premier, paraissait au temps où Gioberti et Balbo proposaient à l'Italie de s'unir sous le pouvoir suprême du pape. A ce moment Niccolini avait rompu avec ses anciens amis libéraux; il se déclarait *gibelin* par opposition à ceux qu'on appelait les nouveaux *guelfes*. Entre l'une et l'autre de ces deux compositions, Niccolini ne manqua jamais de tenir en éveil l'insouciance d'un peuple soumis à ses maîtres de race étrangère. Il en faisait un devoir formel pour l'auteur tragique[1] : c'était la tradition d'Alfieri dont il avait la tristesse misanthropique, sinon l'orgueil. Au reste, l'école toute politique fondée par le poëte d'Asti avait fait un progrès important dans cette voie : Niccolini écrivait généralement pour le théâtre et prenait soin de couper dans ses textes ce qui aurait allangui la représentation. Ainsi les accents de la liberté, tempérés avec une rare prudence, étaient assurés d'avoir leur écho. Les soirées où l'on jouait ces tragédies plus éloquentes que dramatiques devenaient des ovations. Quels applaudissements ne soulevait-t-il pas avec des vers comme ceux-ci? « Pourquoi un ciel souriant sur la terre de la honte et de la douleur[2]? » La même tragédie contenait ce passage qui devait être prophétique :

« Ici j'estime nécessaire un roi puissant qui ait pour sceptre l'épée et le casque pour couronne. Qu'il mette la concorde à la place de nos divisions; qu'il guérisse les blessures de l'Italie esclave, et lui rende la vie. Elle dont le monde fut la province, qu'elle ne soit plus la province de tous, le jouet et la proie des nations étrangères. Elles ces-

1. Niccolini, *Discours sur la tragédie grecque*.
2. Idem, *Giovanni da Procida*, acte V, scène IV.

seront, ces guerres qui ont des triomphes infâmes ; et ce puissant sera semblable au soleil dissipant des ténèbres au milieu desquelles combattent des frères aveugles qui se reconnaissent quand la nuit cruelle est mise en fuite, et s'embrassent en pleurant [1]. »

Il fut donné au vieux Niccolini de rappeler lui-même ces vers et de se citer devant le roi d'Italie, quand il lui fut présenté en 1859, chancelant, appuyé sur les bras de ses amis.

En même temps qu'il occupait sur la scène cette tribune politique dressée par Alfieri, il changeait peu à peu les conditions de l'art. Il n'admettait pas que la tragédie fût historique au point de devenir une chronique représentée; il ne croyait pas non plus qu'elle dût être concentrée dans la mesure du temps et dans les limites du lieu où elle était jouée. Il se confiait à l'imagination des spectateurs sans trop lui demander ; il « évitait, suivant ses propres expressions, d'aller en un instant de Naples à Turin, sans s'obliger pourtant à se clouer sur la scène comme Prométhée sur le Caucase [2]. » On a observé que ses premiers pas vers l'école nouvelle coïncident avec un séjour que Manzoni fit à Florence en 1827. Son *Arnaldo* et son *Filippo Strozzi* forment une troisième manière de l'auteur, par la multiplicité des personnages, des lieux et des temps. Il n'y a qu'une seule règle dont il fut le rigoureux observateur, celle de l'unité d'action, qu'il poussait jusqu'à l'unité de sentiment, et qui ne lui permit jamais de mêler aucun élément comique à ses drames et même aucun ton familier qui pût servir à détendre son style un peu laborieux et emphatique.

Niccolini est mort en 1861.

Comme Alfieri, comme Marenco et Pellico, Albert Nota était Piémontais : c'est ce qui rendait même plus hardie l'entreprise de succéder à la réputation de Goldoni : car, si le langage élevé de la tragédie pouvait être abordé par ceux que les Italiens ont quelquefois avec un injuste dé-

1. Niccolini, *Giovanni da Procida*, acte II, scène III.
2. Idem, *Dell' imitazione dell' arte drammatica.*

dain et une erreur géographique, appelés Allobroges, il était bien malaisé pour eux de rencontrer la simplicité familière, les idiotismes, les traits attiques, dont les Florentins prétendaient avoir le privilége et le monopole. Est-ce pour ce motif, est-ce par toute autre raison que Nota n'a pas obtenu dès le principe le succès complet qu'il semplait mériter? Il est certain qu'il a trouvé d'abord à l'étranger cette attention impartiale qui juge sans passion et avec connaissance de cause; jusque-là ses compatriotes l'accablaient tour à tour de louanges exagérées et de critiques impitoyables. On peut dire que l'Europe a fait sa renommée, comme celle de Manzoni : jamais poëte italien n'a été comblé de plus de faveurs, de titres et de croix que le comique moderne qui a le plus approché du réformateur du théâtre italien. Il a fidèlement suivi Goldoni : il a beaucoup étudié Molière. Son théâtre compte des comédies de caractère où l'esprit d'observation ne manque pas ; il a des comédies d'intrigue qui sont les plus applaudies du public d'au delà des Alpes, amoureux d'imbroglios, et pour qui Molière, dans ses chefs-d'œuvre, est trop sévère et trop parfait; il a enfin des comédies historiques, où il reproduit la vie des poëtes de sa nation, telle que Tasse et Arioste : celles-là ont l'estime particulière des lettrés.

Quelques comédies d'une gaieté franche, mais écrites sans correction, composées sans travail, trop légères de fond, et roulant souvent sur des équivoques, n'ont pu assurer au comte Giraud, Romain de naissance, Français d'origine, une réputation durable dans l'histoire du théâtre.

Prosateurs.

Les philosophes, les historiens, les critiques sont nombreux dans le siècle présent : beaucoup sont parvenus à la célébrité ; il n'est parmi eux aucun de ces grands noms européens tels que ceux des poëtes Manzoni et Leopardi. Nous devons nous borner à tirer de la foule quelques écrivains qui survivront sans doute aux circonstances et aux luttes où ils ont figuré.

En philosophie, un héritier des doctrines et de l'enseignement de Genovesi, le Calabrais Pasquale Galluppi continuait cette vieille réputation de la Grande Grèce que nous avons vu se soutenir à travers les siècles. Tropea, sa patrie et sa résidence, n'est pas loin de Crotone où Pythagore fonda son école. Le moment n'était pas venu où les philosophes gouverneraient les états; Galluppi, vivait dans cette petite ville, loin de tout centre littéraire, au sein d'une famille nombreuse dont le patrimoine se composait du travail paternel et des ouvrages qui portaient par toute l'Italie, et même dans les différentes contrées de l'Europe, le nom du Socrate calabrais. L'Université de Naples vint le chercher dans sa retraite; sa philosophie était le cartésianisme concilié avec les Pères de l'Église. Il combattit vers la fin la philosophie allemande en des mémoires qu'il adressait à l'Institut de France dont il était le correspondant. Sans faire école en Italie, Galluppi a été le point de départ de presque tous les philosophes de ce temps.

Parmi ceux-ci, le plus éminent, sans doute, a été Antonio Rosmini-Serbati, né à Roveredo, appelé par ses études et ses travaux à Padoue, puis en Lombardie, et enfin réfugié à Stresa, au milieu d'une nature grandiose et riante à la fois, sur la rive occidentale du lac Majeur qui séparait alors la Lombardie du Piémont, c'est-à-dire la domination étrangère de la liberté. Rosmini était à la fois un bon prêtre et un esprit libéral, prompt à la réplique et armé pour le combat. Chose remarquable, il s'est exprimé avec vigueur, souvent avec âpreté contre tous les philosophes ses contemporains; il semble que ces luttes fussent nécessaires au tempérament de l'esprit italien qui essayait ses forces. Melchiorre Gioja, le célèbre économiste, a senti les coups portés par Rosmini à cause de ses apologies du luxe; Romagnosi n'a pu exposer sa théorie expérimentale et psychologique des principes du droit, sans provoquer les censures de ce Malebranche italien. L'éclectisme écossais du comte Terenzio Mamiani della Rovere ne passa point sans opposition de sa part, et enfin l'abbé Vincenzo Gioberti fut un autre adversaire, un polémiste de premier ordre

avec lequel il dut se mesurer. Un des moments les plus curieux, les plus solennels de sa vie et de l'histoire de l'Italie moderne, fut celui où Rosmini reçut de Gioberti, ministre constitutionnel du roi de Sardaigne, la mission de négocier l'accord du royaume subalpin avec le ministère constitutionnel du saint-père, dont le comte Mamiani faisait partie. Si cette constitution acceptée par le souverain pontife avait duré, on peut dire que l'Italie aurait dû son organisation nouvelle à trois philosophes, qui marchaient d'ailleurs de concert avec l'illustre et infortuné Rossi lequel appartient à la France par ses écrits.

Le fond de la doctrine de Rosmini est l'idéalisme : entre les idées innées, une seule lui est nécessaire, l'idée de l'être, pour servir de base à son système ontologique[1].

Vincenzo Gioberti, de Turin, était trop préoccupé du but pratique pour être un bon philosophe, et, par un contraste singulier, dès qu'il a été dans la pratique des affaires, il a trahi sa tendance constante aux utopies. Son *Primato dell' Italia* l'a rendu célèbre dans l'Europe entière; il l'a écrit dans l'exil, à Bruxelles, où il vivait des leçons qu'il donnait dans un pensionnat. Ce livre souleva les critiques des Italiens qui ne pouvaient admettre les éloges trop généreux qu'il faisait de tous les partis, excepté de celui des conspirateurs; de tous les princes, excepté de ceux qui étaient étrangers; de tous les gouvernements, excepté de l'Autriche dont il ne parlait pas. C'est dans le *Primato* que Gioberti proposa pour la première fois son plan d'une Italie confédérée sous la présidence du saint-père. En Europe on fut choqué des dithyrambes excessifs en l'honneur des gloires de l'Italie, dont la supériorité absolue pouvait être contestée. On sait aujourd'hui que l'auteur ne croyait pas tout ce qu'il disait, mais qu'il avait voulu flatter les gouvernants, pour les gagner à la cause nationale, et les gouvernés, pour leur rendre le courage. Polémiste d'une

1. On peut voir une abondante et forte analyse du système de Rosmini dans le beau travail sur l'*Ontologie* par M. l'abbé Hugonin, aujourd'hui évêque de Bayeux.

rare valeur, il se montra philosophe plus érudit que judicieux; sa doctrine, toute mystique, confondait la philosophie avec la religion. Il était par système hostile à la France; que faut-il, par exemple, penser de la critique d'un écrivain qui fait remonter à Descartes la responsabilité du matérialisme et de l'athéisme du XVIII[e] siècle? Le *Rinnovamento*, commentaire un peu confus de l'ouvrage précédent, est rempli de contradictions frappantes qui rachètent beaucoup d'erreurs par bien des vérités : c'est ainsi qu'après avoir combattu M. de Cavour, soit dans son ministère, soit dans ses écrits, il l'a désigné comme le Piémontais le plus capable de faire l'Italie.

En histoire, le XIX[e] siècle a compté trois historiens populaires, qui ont puisé la matière de leurs livres dans la connaissance des hommes ou dans l'expérience des affaires, Carlo Botta, Pietro Colletta et César Balbo. Les ouvrages du premier, surtout son *Histoire de la révolution des États-Unis*, sont d'un lettré plutôt que d'un homme d'État. Il fut député du Piémont sous l'empire, et vit de près les événements, soit comme médecin attaché aux armées dans ce temps de guerres perpétuelles, soit comme délégué du gouvernement impérial en plusieurs circonstances, soit même comme recteur d'académie en France, à Nancy et a Rouen. Son *Histoire d'Italie de* 1789 *à* 1814, rendit aux Italiens le service de leur faire connaître les affaires de leur pays à l'époque où elles se faisaient sans eux : c'est celui de ses livres où il a le moins affecté de reproduire le langage des vieux *trecentisti;* c'est aussi celui qui a fait sa renommée. Sa continuation de l'*Histoire d'Italie* de Guichardin, de 1534 à 1789, fut écrite trop à la hâte, trop loin des sources authentiques, et par un écrivain trop sûr de son succès pour répondre à l'attente de l'Italie en faveur de laquelle il improvisa en quatre ans un ouvrage qui demandait la vie d'un homme. Il mourut en 1837, à Paris, où il avait fixé son séjour depuis quinze ans.

Pietro Colletta, ancien ministre du roi Murat, dut la faveur publique à son exil : son séjour à Florence et la collaboration des écrivains distingués dont il avait mérité l'ami-

tié, contribuèrent à un succès qu'il n'aurait pas eu, s'il n'avait donné le rare exemple d'un homme qui, après une longue carrière occupée, se remet à l'école. Il faut une connaissance très-particulière de la bonne langue florentine pour deviner le prosateur novice dans son *Histoire du royaume de Naples*, faisant suite à celle de Giannone.

Un publiciste plutôt qu'un historien, un administrateur qui fut aussi diplomate et militaire, un conseiller d'Etat qui apprit son métier en France comme en Italie, et qui de bonne heure, obligé de rentrer dans la vie privée, se réfugia dans le travail littéraire, tel est le Piémontais César Balbo. Ainsi que le Napolitain Troya et le Sicilien Emiliani-Giudici, il a beaucoup fait pour fonder l'école historique italienne, il n'a pas laissé un ouvrage complet et définitif. Troya n'a laissé que des travaux de critique historique et des dissertations; Giudici a donné une *Histoire des Communes italiennes*, mais insuffisante et entremêlée de narrations trop générales. Les *Méditations historiques* et les *Pensées sur l'Histoire d'Italie* de Balbo, le rangent parmi les écrivains qui ont mêlé la philosophie aux récits du passé : il est vrai qu'elles sont inspirées par les événements présents. L'auteur prenait la plume comme il aurait pris l'épée : ses livres sont dictés par la circonstance; c'est le défaut de son Abrégé, *Sommario della Storia d'Italia*. C'est, en revanche, le mérite particulier de ses *Speranze d'Italia*, le plus populaire de ses ouvrages. En répondant au *Primato* de Gioberti, il faisait une part plus judicieuse des éloges et s'associait au plan d'une Italie confédérée sous la présidence du souverain pontife; seulement il allait au-devant des objections tirées de la présence des Autrichiens en Italie, et cherchait le moyen de les en exclure. Comment y parvenait-il? Ici, en dépit du bon sens de l'auteur, l'utopie reprenait sa part : la chimère qui visite parfois l'homme retiré des affaires venant s'ajouter aux habitudes d'esprit de l'ancien diplomate, Balbo proposait de désintéresser l'Autriche en étendant son empire sur le bas Danube; il faisait de l'organisation de l'Italie un corollaire de la question d'Orient.

Ainsi l'unité italienne fut d'abord ébauchée avec une fédération suivant les idées de Gioberti ; elle devint plus correcte et plus vraisemblable grâce à Balbo; elle a été assurée par Cavour, homme pratique et hardi, qui parlait simplement de l'agrandissement du Piémont, suivant la tradition de son petit pays. Elle a été accomplie en profitant sans réserve de toutes les circonstances et telle que les hommes d'État du XVIe siècle l'auraient conçue. Les livres l'ont annoncée, les siècles l'ont mûrie, la littérature italienne en est pénétrée depuis Dante jusqu'à Manzoni; comme toutes les choses humaines elle a ses défauts, et en particulier, celui sans lequel elle n'eût pas été possible, d'être venue de Turin.

Conclusion.

La poésie contemporaine s'est partagée jusqu'à 1860, entre deux influences contraires, celle de Manzoni qui resta fidèle à la foi de ses pères et ne cessa d'espérer, celle de Leopardi qui ne fit qu'un hymne prolongé au désespoir. Les luttes politiques et religieuses qui ont succédé à cette crise, en absorbant l'attention des esprits, ont fait une existence précaire à l'art des vers qui a besoin de calme comme tous les autres arts. Il n'y a pas lieu dans tous les temps à l'effusion du lyrisme, et les Alcées ne sont pas toujours de saison. Les maîtres vivants occupent toujours la place qu'ils ont conquise durant les combats de la liberté : quelques-uns dans la génération nouvelle triomphent de l'indifférence du public avec de beaux vers, mais en abusant de ses inquiétudes ou en exagérant ses colères. Des talents plus délicats continuent la tradition poétique : on ne leur peut adresser qu'un reproche qui s'applique d'ailleurs à tous les versificateurs italiens, celui de traduire beaucoup trop souvent les œuvres des poëtes étrangers. La traduction, en vers surtout, n'est qu'un exercice, une gymnastique utile pour une langue en voie de formation ; plus tard elle ne saurait être qu'une cause d'appauvrissement pour le génie national. Il faut vivre sur son propre fonds,

et traduire autrui est le plus sûr moyen de n'être jamais traduit soi-même.

Si l'art dramatique doit être jugé d'après la mesure de curiosité qu'il provoque, le théâtre italien est en progrès. Malgré les obstacles qu'il rencontre dans l'état de dispersion où il a toujours été, malgré le système des troupes circulantes d'acteurs et la servitude des auteurs obligés, comme du temps de Goldoni, de fournir tant de pièces en tant d'années, quelques talents remarquables sortent de la foule; des noms retentissent à la fois sur les scènes les plus importantes; ce n'est déjà plus le temps où Giordani disait que « la renommée était lente à faire le tour de l'Italie. » Cependant la comédie s'égare souvent hors de sa sphère : non-seulement elle devient, grâce à quelques-uns des écrivains les plus populaires, une chaire de morale, mais elle aborde, à son grand détriment, les questions sociales. Le drame en vers s'aventure quelquefois devant un public uniquement soucieux d'être amusé; la tragédie proprement dite a une existence factice, mais persistante : elle demeure dans l'enceinte du cabinet et de la bibliothèque, ou n'en sort qu'après avoir ajusté sa chlamyde à la taille des acteurs et aux proportions de la scène.

La tradition de Galluppi n'est pas effacée dans la philosophie. Des esprits distingués continuent la chaîne du platonisme associé à la doctrine des Pères; mais la philosophie allemande a pour les Italiens le mérite de la nouveauté; Hegel a fait école parmi les concitoyens de Rosmini qui la combattait; le positivisme, de son côté, s'est insinué dans la patrie de Vico, grâce à des analogies lointaines et imprévues.

L'histoire a devant elle deux carrières qu'elle suit parallèlement, la narration des événements contemporains, et les annales du passé. La première est remplie de faits trop considérables, trop imprévus pour laisser à la seconde une part égale dans l'attention publique. Bien que l'historien soit un témoin, ce n'est pas quand il vit au milieu des péripéties du drame qu'il sait le mieux en démêler les fils, et les siècles écoulés demeurent toujours le champ principal

des recherches de l'histoire. Des esprits studieux, d'un mérite littéraire incontestable, rajeunissent en ce moment la vieille école des Machiavel et des Guichardin.

Il y a toujours eu en Italie une littérature de petites lectures, faites en petit comité, dans de petites académies : de là les sonnets, les *canzoni*, les odes, les opuscules versifiés, qui prenaient de tous côtés un trop facile essor. Une maturité plus grande, un horizon plus vaste, permettent aujourd'hui aux écrivains des ambitions plus sérieuses. Grâce au progrès lent mais assuré de la nation vers une langue usuelle qui se conforme à la langue littéraire, on ne voit plus, comme les critiques s'en plaignaient, il y a un demi-siècle, les écrivains se partager en lettrés qui font métier de la parole sans connaître les choses, et hommes spéciaux qui étudient les choses, sans avoir souci des paroles. A l'influence exercée par Giordani dans la pratique du bon langage et par Tommaseo dans la critique aidée de la morale, il faut attribuer une bonne part des progrès qui ont été faits dans le jugement littéraire des œuvres du présent et du passé. On fait moins de vers pour un petit cercle d'auditeurs complaisants, on fait plus de prose pour les lecteurs qui pensent. Peu à peu la critique d'amis et la critique d'ennemis s'effaceront devant l'autorité de l'opinion publique. Des histoires estimées de la littérature italienne sont publiées dans les grands centres : prendre une place modeste parmi elles, tel est le désir de l'auteur de cet abrégé.

FIN.

TABLE DES CHAPITRES

CHAPITRE PREMIER.

LA LANGUE ITALIENNE.

CHAPITRE II.

POÉSIE ITALIENNE PRIMITIVE.

CHAPITRE III.

ÉCOLE TOSCANE.

CHAPITRE IV.

DANTE. SA VIE ET SES ŒUVRES DIVERSES.

CHAPITRE V.

DANTE. (*Suite.*)

CHAPITRE VI.

LES PROSATEURS CONTEMPORAINS DE DANTE.

CHAPITRE VII.

PÉTRARQUE.

CHAPITRE VIII.

ROMANCIERS ET CONTEURS.

CHAPITRE IX.

LITTÉRATURE ITALIENNE DE 1378 A 1498.

CHAPITRE X.

ARIOSTE ET LE SEIZIÈME SIÈCLE DE 1498 A 1531.

CHAPITRE XI.

AUTRES POËTES DE 1498 à 1531.

CHAPITRE XII.

LE THÉÂTRE ITALIEN AVANT 1531.

CHAPITRE XIII.

ÉTAT POLITIQUE D'ITALIE DE 1498 A 1531.

CHAPITRE XIV.

MACHIAVEL.

CHAPITRE XV.

LES ŒUVRES CAPITALES DE MACHIAVEL.

CHAPITRE XVI.

POLITIQUES ET HISTORIENS DE 1498 A 1531.

CHAPITRE XVII.

MORALISTES, GRAMMAIRIENS, ÉPISTOLAIRES ET CONTEURS DE 1498 A 1531.

CHAPITRE XVIII.

SECONDE ÉPOQUE DU SEIZIÈME SIÈCLE DE 1531 A 1595.

CHAPITRE XIX.

TASSE.

CHAPITRE XX.

TASSE ET DERNIERS POËTES DU SEIZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE XXI.

CONTEURS ET AUTEURS DRAMATIQUES.

CHAPITRE XXII.

LES PROSATEURS, LES CONTEURS, DE 1531 A 1595.

CHAPITRE XXIII.

LES SEICENTISTI.

CHAPITRE XXIV.

LITTÉRATURE ARCADIENNE.

CHAPITRE XXV.

RÉACTION CONTRE L'ARCADIE.

CHAPITRE XXVI.

ÉPOQUE DE LA RÉVOLUTION.

CHAPITRE XXVII.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

FIN DE LA TABLE DES CHAPITRES.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS.

A

B

C

L

M

N

O

P

R

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS.

Imprimeries réunies B,